CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

Noviembre 1987

449

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

HAN DIRIGIDO ESTA PUBLICACION
Pedro Laín Entralgo
Luis Rosales
José Antonio Maravall

DIRECTOR
Félix Grande

JEFE DE REDACCION
Blas Matamoro

SECRETARIA DE REDACCION
María Antonia Jiménez

ADMINISTRADOR
Alvaro Prudencio

REDACCION Y ADMINISTRACION
Instituto de Cooperación Iberoamericana
Avda. de los Reyes Católicos, 4 - 28040 MADRID
Teléf.: 244 06 00, extensiones 267 y 396

DISEÑO
Nacho Soriano

IMPRIME
Gráficas 82, S. A. Lérida, 41 - 28020 MADRID

Depósito Legal: M. 3875/1958
ISSN: 00-11250-X — NIPO: 028-87-013-3

449

INVENCIONES Y ENSAYOS

LECTURAS

Con una entrega sobre *Las relaciones entre España y América desde las guerras de Independencia,* que aparecerá junto con el número de diciembre de nuestra Revista, *Cuadernos Hispanoamericanos* inicia la publicación esporádica de anexos de carácter monográfico que serán distribuídos gratuitamente a nuestros suscriptores. La serie tendrá numeración propia y se denominará *Los complementarios.*

INVENCIONES Y ENSAYOS



Quetzalcóatl y Coatlicue

Introducción

La serpiente en la mitología

El hombre incivilizado suele sentirse en inferioridad ante muchos animales, que aparecen como más fuertes, más sutiles, y a veces incluso mśa inteligentes que él. Este es el origen del culto que algunos pueblos primitivos han tributado a ciertos animales entre los que la serpiente ocupa un lugar verdaderamente excepcional. A causa de sus movimientos de reptación, su habilidad para desaparecer repentinamente, el brillo y la fuerza fascinante de sus ojos y especialmente a consecuencia de su fatal mordedura, la serpiente ha sido un tema de una gran cantidad de leyendas en las que el temor ancestral llevaba a deificarlas para aplacar su furia, o a considerarlas el origen de todos los males, la encarnación del demonio.

En Egipto, la cobra o uraeus figuraba como símbolo del fuego o del disco solar, ya que el dios del Sol se representa en forma de serpiente o doble áspid a veces alado. Los dibujos de serpientes en las tumbas del Valle de los Reyes son abundantes, llamando la atención la extraordinaria fantasía de sus representaciones. Algunos historiadores creen en la migración del culto a la serpiente que se propagaría por conducto de los fenicios a la India, Extremo Oriente, islas del Pacífico, y probablemente a América. La adoración de la serpiente tiene dos modalidades muy marcadas, según se adore al animal como tal, o como incorporación de un dios o de un espíritu, que aparece como ofidio, que es probablemente la forma antropomórfica de las serpientes primitivas, o bien a veces la serpiente aparece como servidor de Dios, atribuyéndosele la custodia de un templo o lugar sagrado. Esto era frecuente en los santuarios dedicados a Asclepios, Esculapio, dios de la medicina, cuidándose de su alimentación sacerdotisas vírgenes; estas serpientes auguraban salud y felicidad. En estos templos el animal, que era la representación del dios, sugería la fórmula curativa en sueños al enfermo o bien hacía fecundas a las mujeres que iban a dormir al templo. En la mitología centroamericana, especialmente la mejicana, incluso la preincaica, la serpiente ocupa un lugar preeminente y preponderante. En el templo de Quetzalcóatl los relieves de cabezas de serpientes son de una belleza inusitada, al propio tiempo que se realizaban para inspirar temor. La imagen de Coatlicue, nombre que significa serpiente, tiene cabeza de ofidio, y se considera la madre de la tierra. La idea de relacionar la serpiente con la fertilidad es también una de las razones de su culto. Son famosas las columnas de algunos templos mejicanos en las cuales la base es la cabeza de la serpiente y el fuste es la cola erguida. El reino de Kmehr, que alcanzó su máximo esplendor en los siglos IX al XIII en

Coatlicue (Museo Nacional de Antropología. México)

Camboya, y cuya máxima representación son los famosísimos templos de Angkor, tiene en su mitología la gran serpiente naga, con cinco, siete o nueve cabezas, cuya hija, al casarse con un príncipe hindú dio lugar a la creación del reino Kmehr. La serpiente es disputada por los genios del bien y del mal en las esculturas de la entrada a la ciudad de Angkor-Thom. En todo Oriente se ven con frecuencia esculturas de Buda en meditación con la naga protegiendo su cabeza. Así llega también a las representaciones cristianas. Es conocido el episodio bíblico de la serpiente de bronce, en el que Moisés recibe de Dios la orden de fabricar un ofidio de este metal, como las que picaban a los israelitas en su marcha por el desierto y colocarla a la vista de todos; los que habiendo sido mordidos mirasen allá no morían. El cristianismo hizo de este símbolo la imagen de Jesucristo clavado en la cruz, de modo que El mismo lo dice en una de sus parábolas. La idea de la serpiente como «origen de todos los males», el pecado original, llega hasta nuestros días a través del episodio en el que es ella quien induce a nuestra primera madre, Eva, al pecado. Más tarde la Redención vendrá en la nueva Madre, la Virgen María, que «aplastará la cabeza de la serpiente» y con ella el mal. La medicina y la farmacia hacen también su símbolo de la serpiente de bronce, y por su parte el comercio, representado por su dios Mercurio, plasma en el caduceo con dos serpientes, la astucia y sinuosidad propias de la profesión. Sus atributos son:

— La riqueza de colores indica el amor a lo aparente y terrenal no duradero.
— Amor a los sentidos.
— Su visión es mejor por la noche (nocturno, tinieblas).
— El veneno indica la muerte.
— Su arrastre por la tierra: indica su adhesión a lo terrestre, ruin, bajo y material.

I. El Mito

Concepto del mito

Si la mitología puede abordarse como estudio de contemplación, en el sentir actual no se reduce en modo alguno a una actitud estética, ni menos a una distracción. Al contemplar se produce un aprendizaje inconsciente; de la misma manera que el arte nos eleva y que los cuentos infantiles de origen folklórico, y por consiguiente, mítico, nos aleccionan, sin necesidad de que se formulen expresas moralejas, así la mitología en su vastedad general, o en sus aspectos particulares y monográficos, ofrece ante la mirada del espíritu unos panoramas que transforman parcialmente nuestros conocimientos del mundo y nuestra visión del ser humano. Y ello sucede así por razones psicológicas, a cuyo alcance sólo se ha podido llegar por el trabajo de búsqueda de los investigadores. *Erich Fromm, Kereny* y otros autores han señalado como factor fundamental en el hecho mitológico, que pertenece a la vez a la estructura lógica del pensamiento y a la estructura mágica. Como el lenguaje de los símbolos, el de los mitos habla directamente al inconsciente, pues de él surgió en unos períodos determinados, de la existencia humana. Sus imágenes poseen un atractivo perenne por esta causa, por su vida interior,

que emana siempre. Esto explica también el factor de ambivalencia, que tempranamente señalara Levba en todo lo mitológico; como a la vez, los mitos parecen relatos descriptivos y asociaciones dramáticas de formas, suerte de metáforas desarrolladas, y como ofrecen aspectos de la más alta racionalidad junto a otros incomprensibles por su extraño despropósito. Sin embargo, estos dos elementos están íntimamente unidos y la esencia de la mitología radica justamente en esa conexión que asegura el dinamismo del pensamiento mítico y su necesidad de resolverse y también de ser interpretado. La lectura de la mitología posee un doble carácter de conocimiento y de ilusión de historia y de negación total de este carácter realista de lo acontecido. *Jung*, con su teoría de los arquetipos y *Mircea Eliade*, al referirse a los modelos perennes de un tiempo y un lugar que están situados más allá del transcurso temporal y de la geografía, han contribuido decisivamente a explicar, en la medida de lo posible, los mecanismos principales del pensamiento mítico, el cual rechaza lo concreto y la repetición y tiende a refugiarse en un dominio en el cual sólo tiene valor la idea práctica, que es como el modelo por el que se rige la realidad cuando adquiere forma de desenvolvimiento histórico y de acontecimientos. La mitología se halla en una región intermedia entre las ciencias de investigación histórica e iconográfica, y las de estudio, de la «historia humana».

La mitología se puede explicar como el intento de los pueblos para entender el mundo físico y psíquico, con sus combinaciones de impulsos primarios, tendencias superiores de sublimación y formas de expresión coherentes o contradictorias. La variedad de explicaciones que puede admitir un mito se halla limitada dentro de una sola línea de pensamiento-acción. Es decir, los símbolos y los mitos no poseen un solo significado, antes bien, son multivalentes, pero esta variedad nunca es caótica y aparece ordenada en una dirección determinada por la intención de su impulso radical. Esta ley explica que los antiguos tan pronto viesen en un mito una alegoría de hechos naturales como una lección moral. En realidad, en cuanto ambas mantenían cierta correspondencia y analogía entre sí, sería un grave error pretender reducir la mitología a lo simbólico y pretender encontrar en ellos los símbolos, la pauta, para la interpretación de todos los contenidos de la mitología. El factor irracional, aún cuando no arbitrario, es difícil de reducir a una explicación conveniente. Lo mitológico, de otro lado, rebaja lo simbólico, porque constituyó en un tiempo, a veces por largos siglos, la religión de un pueblo y, aunque no haya identidad perfecta entre mitología y religión o seudo-religión, hay las conexiones suficientes para hacer que el «sueño colectivo de un pueblo» posea una amplitud de registros y una complejidad interna, que no puede resolverse por tablas de analogías, aunque éstas facilitan ayuda. Otra dificultad estriba en que la mayor parte de las mitologías no se formaron en un solo período de tiempo, ni poseen, por consiguiente, una entera unidad de sentido cultural o psicológico. En las mitologías hay estratos que corresponden a las épocas en que se han ido elaborando distintos mitos, casi siempre en relación con acontecimientos de la vida de los pueblos, o respondiendo a necesidades experimentadas por su intuición. Cada conjunto mítico surge precisamente cuando la marcha ascensional de un pueblo se encuentra a un nivel de cierta elevación que le obliga a dar una explicación de los fenómenos naturales y espirituales, de la trabazón dramática de los mismos, de la inevitabilidad del destino y del origen y final de las cosas. Es el caso del rey Quetzalcóatl, luego convertido en mito, mito de la realeza y

del caudillaje, mito del origen de lo agrícola, mito solar y mito redentor y salvador.

En los pueblos americanos por su mayor primitivismo y por no haber alcanzado el grado de desarrollo literario elevado de los griegos y romanos, a la vez que por una predilección por lo oscuro, indeciso, terrorífico, no encontramos esa postura crítica que frecuentemente surge en los comentarios sobre la vida de sus deidades. La mitología americana da un marcado carácter instintivo a los acontecimientos y caracteres. Parece como si el concepto indio de lo maya, o forma de ilusión particular, que envuelve a cada cosa creada, aunque sea un dios, acompañe siempre a tales intuiciones míticas. Esta continua intuición de lo relativo y transitorio de cada forma y destino, que da un carácter pesimista, deriva en gran parte de las peculiares condiciones de vida.

Concepto del mito en el pueblo mejicano

El mito es una interpretación de la realidad. En él encuentra el antiguo poblador de Méjico la explicación de todos los seres y fenómenos. Lo que nos dan los sentidos es sólo una apariencia compleja y problemática. Frente a este enigma que es la realidad, el mito viene a ser una orientación espiritual con vigencia para este mundo. Como hay un pensamiento mítico podría hablarse también de una visión mítica, que ni se contenta con las formas aparentes ni les reconoce fuerza de norma. Para las representaciones a las que ha dado expresión ha debido servirse de un lenguaje propio. En la idea del hombre paleo-mejicano el mito es la realidad y su arte un realismo mítico. El mito, medida de todas las cosas, según aquella concepción, concede al hombre un lugar muy modesto. No es más que un humilde servidor de los dioses, o mejor dicho, su auxiliar en la gigantesca obra de mantener el orden cósmico por el que él y la comunidad pueden subsistir. El arte —palabra desconocida por el antiguo mejicano— es la interpretación del mito y su función crear estatuas de los dioses y los objetos necesarios para el ejercicio del culto. Para la glorificación del hombre, de su personalidad, de sus hazañas y de los hechos históricos no hay oportunidad alguna ni se le concede valor eterno de cultura, ni de progreso espiritual. El hombre nunca llega a ser objeto de representación, a lo sumo, testigo, y en caso excepcional, de la grandeza y omnipotencia del obrar divino, dentro de las civilizaciones clásicas de Méjico.

Los antiguos dioses mejicanos eran encarnaciones de las fuerzas de la naturaleza, eran demoníacos, terribles, crueles, nefastos y destructores como los elementos naturales. En su carácter pavoroso se muestran grandes, sublimes y extraordinarios, pero no debían ser «hermosos» o «bellos», porque su imagen divina no debía provocar sentimientos estéticos, su destino era provocar en la entraña espiritual de la emoción religiosa, esa profunda entrega a ellos, que lleva al sacrificio de la propia vida y al regalo del cuerpo y de la sangre del hombre. Todo lo que supusiera una transformación del sentimiento religioso en imágenes bellas, sería despojar a aquél de esas fuerzas mágicas y míticas que posee y que están lejanas al mundo humano, terrenal y material.

Por otro lado, la experiencia fascinante de lo irracional no cesó nunca de inspirar la fantasía religiosa y por ende, la artística. La muerte y el sacrificio humanos no solamente estaban concebidos como algo positivo para la humanidad, sino como necesarios para la redención del mundo y del hombre e imprescindibles para el logro de alcanzar

la luz, la verdad, la explicación y comprensión de la vida y del existir. Es por esto, por lo que se nos hace tan ambigua toda explicación mítica, si las comparamos con la mitología griega, o germánica, y también es el elemento que condiciona la comprensión estética de su arte. El arte paleomexicano quiso dar expresión a lo inefable, lo sublime, lo no perceptible por los sentidos y conferir formas plásticas a representaciones mágico-míticas.

Es un arte expresionista, imaginativo, muchas veces alucinante, que da cauce libre al fruto de la imaginación.

Debemos tener en cuenta también que el artista perteneció a la clase sacerdotal, y que por lo tanto, la imaginación y la fantasía creadoras estaban condicionadas por una serie de ideas de tipo mágico-mítico-religioso y que esta representación y este quehacer artístico estaban rodeados de misterio. El arte como concepto propio no existía y lo que hoy vemos con ojos de representación artística tenía una funcionalidad como representación mítica, y tenía por otro lado un carácter didáctico y servía de modelo de imitación, demostración para el ejemplo del hombre y necesario a la existencia. Por otro lado, el dualismo viene a ser el principio esencial del antiguo mundo mexicano, determinando las representaciones de los dioses, de la naturaleza y del arte.

Hay una lucha de fuerzas contrarias, destructoras y creadoras, verdadero antagonismo que forma y transforma el mundo. El dramatismo de esta lucha explica los acontecimientos de la naturaleza. La propia naturaleza se explica con esta dualidad sequía-lluvia, frío-calor, muerte-vida, duro-blando, etc. Hay unos dioses que luchan contra otros. La destrucción de los cuatro mundos, consignada por el mito paleomexicano no es como el diluvio un castigo contra la impiedad de los hombres, sino un duelo entre los grandes rivales divinos. Quetzalcóatl (el dios blanco) y el negro Tezcatlipoca, que constantemente están destruyendo el mundo creado por el otro. Su lucha constituye la historia del universo y sus triunfos alternativos son la explicación de la tensión creadora. El origen de la obra maestra y principal de la escultura azteca tiene su significación en su explicación dual; es la monumental figura de la diosa Coatlicue, símbolo y representación de la diosa tierra, que a la vez simboliza la vida y la muerte, aunque sin embargo, yo le doy un valor negativo, destructor, nocturno, material y terrestre, es decir, lo femenino como símbolo de la anticreación, degeneración y oscuridad espiritual y cultural, es decir, que para mí Coatlicue estaba concebida como una significación o valoración antifeminista.

Vemos que el México antiguo basa su concepción del mundo, su ideario y su pensamiento en el principio del dualismo. Sin embargo, como dice *Paul Westheim,* falta el dualismo entre la vida y la fe. El mito como ya vimos no es un dominio al margen de la vida; no es la satisfacción de las necesidades materiales sino que abarca la totalidad de la vida, tanto la religiosa como la profana, y ésta está total y absolutamente determinada por la religiosa. Cualquier empresa, cualquier hecho o acción que realicemos, de la índole que sea, sólo puede tener sentido, sólo puede tener éxito, si se realiza en consonancia con la voluntad de los dioses y con su ayuda. Lo que los sentidos transmiten al hombre del Méjico antiguo es apariencia, cosa problemática, susceptible de diversa interpretación. Pero esta interpretación mítica no se reduce a lo físico, sino que se apoya en las representaciones cósmicas del hombre. El mito transforma todo acaecer y to

fenómeno; los priva de su naturaleza terrenal y les confiere una nueva entidad, reveladora de ese misterio, que es la realidad y de la existencia del hombre dentro de ella. El hombre del Méjico antiguo, arraigado en el mito, impregnado del mito, recurre a él para interpretar lo que ve. Ve a través del mito. Al pensamiento mítico —como dice *Paul Westheim*— corresponde un ver mítico; un ver que descubre en todo fenómeno un sentido mítico. Cada cosa, cada ser, cada acción, o cada hecho se produce, tiene una razón de ser, una explicación metafísica, más allá de lo real, de lo aparente. La realidad es lo que representa, lo que significa, su valor mítico, su valor filosófico, su esencialidad. *Paul Westheim* nos cita el ejemplo del colibrí. El colibrí no es para el hombre del Méjico antiguo, un simple pájaro, es —primero y ante todo— lo que el mito ha hecho de él, el símbolo de la resurrección. Estamos, pues, según mi opinión, muy cercanos a un pensamiento panteísta, de divinización de todo cuanto acontece y de todo cuanto existe.

Para el hombre y el creador artístico del Méjico antiguo, la apariencia física no es sino disfraz, bajo el cual se oculta la verdadera naturaleza. El realismo del arte antiguo de Méjco, como ya dijimos, es un realismo mítico.

Bancroft dice: «los animales no son a veces sino hombres disfrazados. Esta idea es frecuentemente la base de la santidad de determinados animales».

II. Consideraciones de Quetzalcóatl y Coatlicue desde el punto de vista etimológico y semántico

a) De Quetzalcóatl

Del azteca quetzal (pluma) = valor de lo aparente, de lo bello, lo etéreo y celeste, lo estético.

Cóatl = culebra o lombriz de estómago.

Coat o cuat = gemelo; en el caso de Quetzalcóatl, estrella matutina y vespertina.

El quetzal = es un pájaro de América Central, de pies trepadores, pico corto y robusto, arqueado, ancho en la base; cobijas largas, moño comprimido, más desarrollado en el macho; plumaje suave, verdoso con brillo metálico; vientre rojo escarlata, remeras y timoneras medio negras, blancas las timoneras externas. Es de unos 25 cm. de tamaño. Es indomesticable pues muere de ira en la cautividad. Hoy es ya raro. Esta ave sagrada de los antiguos mejicanos, que daban a sus plumas el mismo valor de la esmeralda y que constituían el mejor tributo como adorno del manto de los emperadores aztecas, fue también ave mitológica como símbolo de la belleza de los dioses, y aún hoy se usan sus plumas como talismán y se atribuyen propiedades curativas secretas a su corazón.

Quetzalcóatl = del azteca quetzalli (pluma) y cóatl (culebra). Dios del aire de la mitología de los antiguos habitantes de Méjico, adorado por los mayas con el nombre de Kukulcán. Fue el civilizador de los nahuas y les dictó leyes e instruyó en la agricultura.

b) De Coatlicue

(Del mejicano cóatl = culebra; cue = falda)

Cóatl (del mej. coatl, culebra, mellizo o lombriz de estómago) = coate, gemelo, mellizo, dualidad vida-muerte

Coatlicue = Es la diosa o soberana de la muerte en la mitología azteca; según otros, diosa de las flores. Madre Tierra y diosa de la guerra, por ser madre de Huitzilopochtli, dios de la guerra.

Falda de serpiente = contiene la muerte, el fluir, la destrucción, lo terrenal.

La iconografía de Quetzalcóatl y su valoración matemática: número y figura geométrica

Quetzalcóatl es el símbolo clave del simbolismo náhuatl. El pájaro simboliza el sól, y por extensión, el cielo. Aguila, lo mismo en Teotihuacán, que entre los aztecas, el astro en su orto es representado por el quetzal de la ciudad de los dioses, por el colibrí en Tenochtitlán. La serpiente simboliza la materia. Su asociación con las divinidades femeninas de la tierra y del agua es constante. El «monstruo de la tierra» es representado por las fauces abiertas de un reptil. La materia es sinónimo de muerte, de la nada. Cráneos y esqueletos constituyen, junto con la serpiente, el conjunto de atributos de las diosas, salvo excepción de los esqueletos y las serpientes, están siempre, no obstante, cargados de un dinamismo que, de signo de la muerte, los transforma en poder de vida.

El movimiento ligado al reptil revela, que expresa la materia, no en función de devoradora de vida, sino en su capacidad de devoradora.

La mujer, la muerte y el reptil son atributos de la materia. El reptil también se toma como materia para sacar el fuego. Si bien el término Quetzalcóatl es traducido ordinariamente por serpiente emplumada y no por pájaro con rasgos de serpiente, según su sentido literal, existen dos ejemplos teotihuacanos de esta última variante: un águila de lengua bífida y un quetzal entrelazado con la estilización de un reptil. Ello nos basta para mostrar que la síntesis es obra de esfuerzos combinados, pues mientras el reptil tiende a subir al cielo, el pájaro aspira a alcanzar la tierra, lo que parece indicar que el movimiento es concebido en el primer caso como ascensión; como descenso en el segundo.

El atributo fundamental de Quetzalcóatl es el caracol (colgado del pecho en cortes longitudinales y transversales) que se tenía como símbolo del nacimiento, explicación que concuerda con la función de procreador del hombre atribuida a Quetzalcóatl.

En los jeroglíficos mayas el caracol significa finalidad, totalidad e indica la conclusión de un período astronómico. La visión de una finalidad buscada y lograda constituye la historia completa del rey de Tula. La conexión, pues, de éste con el concepto de totalidad es lógica, porque la última fase de su existencia es precisamente la que confie-

re a Quetzalcóatl el valor de arquetipo. El nacimiento, que presupone la muerte del procreador, debe de referirse al ir más allá del determinismo orgánico que el mito traduce por medio de la ascención del corazón abrasado y no puede ser más que una réplica de la voluntad de romper el orden natural que anima al reptil. Quetzalcóatl es rey debido a su decisión de cambiar el curso de las cosas, de emprender una marcha a la cual no le obliga más que una necesidad íntima; es señor porque obedece a su propia ley, porque es fuente y principio de movimiento. Quetzalcóatl representa al planeta Venus lo mismo cuando desciende a las tinieblas que durante su marcha subterránea en busca de la luz. La elección de un cuerpo celeste como doble indica que su realidad no tiene principio ni fin. Según la parábola del rey de Tula, el destino humano se realiza mediante un movimiento que vuelve a la fuente que lo ha engendrado y la finalidad del planeta consiste en el simbolismo, en representar el movimiento que lleva de nuevo al país del sol después de un pasaje por las simas terrestres. Todos los jeroglíficos de Venus expresan lo mismo que el caracol, el concepto de totalidad. Al ponerse en contacto con la materia, el problema está simbolizado por Xolotl, doble de Quetzalcóatl. Xolotl significa en náhuatl perro, y también gemelo; bajo la forma de un perro o de un ser desnudo y contrahecho habremos de seguir en delante a la luz encarnada.

Sahagún dice que el perro es el signo del fuego y los jeroglíficos permiten precisar que ese fuego es de origen celeste, pues no sólo se identifica a Xolotl con Venus-Quetzalcóatl, sino que también está representado cayendo del cielo provisto de antorchas. Imagen de la asociación materia-fuego celeste, su comportamiento nos informará sobre la influencia que ese fuego tiene supuestamente sobre la tierra. La principal característica de Xolotl está en el movimiento. Xolotl está representado como jaguar, cayendo del cielo. De ahí que perro y jaguar posean el mismo valor simbólico. El jaguar evoca la victoria sobre las tinieblas. Mientras Quetzalcóatl es un dios celeste, Coatlicue es una diosa terrestre. Por otro lado, Quetzalcóatl significa en el sentido numeral el uno, considerado como el número trascendente, transespacial y transtemporal, geométricamente representado por el punto o el círculo, sin principio ni fin, el todo; Coatlicue, el dos, la pareja, tensión bipolar de todo acaecer, asociado como el culto a Asklepios-Esculapio, que libraba del influjo maléfico de los espíritus terrenos de las enfermedades gracias a su saber esotérico. En Epidauro aparece también el perro asociado
fermedades gracias a su saber esotérico. En Epidauro aparece también el perro asociado
a Asklepios, así como a la divinidad infernal Hécate; relación que se representa igualmente en Méjico, donde se acostumbraba a enterrar el cadáver en compañía de un perro como animal tutelar, en relación con el dios Xolotl, el aspecto infernal de Quetzalcóatl, semidiós y héroe civilizador de Teotihuacán. Xolotl era representado en figura, o al menos, con cabeza de can.

El quinario representa la plenitud cósmica del cuaternario, ingrávida del principio nuevamente, del uno, que introduce en él la inestabilidad creadora y la inquietud de futurización es la cifra de Quetzalcóatl y de la plenitud... finitud e infinitud, símbolo de lo visible y lo indivisible: el pentágono.

Por último la iconografía del quetzal-mariposa (estrella matutina de los toltecas, la llamada Tlahualcantlicutli), que también vuela y fertiliza las flores (relación con Coatlicue, y que es el símbolo de todo lo bello, colores de sus alas y fertilización de las

flores), de todo lo aparente, de las bellas artes, y que vuela también y tiene por ello atributos celestes.

III. Símbolo y mito

a) *El simbolismo y la mitología en Coatlicue*

A Coatlicue se la representa en el arte azteca como una estatua de tres metros vestida con falda de serpientes entrelazadas y con doble rostro del mismo animal de arqueados colmillos y bífida lengua. Luce collar o pectoral de corazones y manos de hombres inmolados, del que, como centro pende una calavera. Los muñones de los brazos terminan en cabezas de serpientes, que hacen de manos y rematan en garras de serpientes.

Cuando Coatlicue estaba barriendo el cielo, encontró una partícula, se la guardó y quedó embarazada. La madre tierra, madre de los dioses no tenía o no conocía marido (analogía con la Divina Concepción de la Virgen María); sus 400 hermanos y hermanas querían por eso matarla.

Nace de Coatlicue el dios de la guerra Huitzilopochtli (símbolo del águila) que mata a los 400 hermanos y hermanas de Coatlicue.

La muerte de los hombres nutre al dios solar. Por lo tanto, la muerte de las plantas engendra nuevas plantas. Los ojos representan al dios de la tierra. Coatlicue es madre del dios solar y del dios de la guerra. El dios solar está representado por un águila brillante y, de noche, por un áquila negra.

Los cascabeles o caracoles de la falda representan el dios de la lluvia (algo que haga ruido, cascabeles o sonajeros = símbolo de la lluvia al caer, relación con Tlaloc y Chalciutlicue). Los pechos fláccidos representan a nuestra abuela o nuestra maternidad exhausta. El hombre lo representan los cráneos y los corazones de la donación de la sangre humana a la diosa.

Las manos son el signo del trabajo. Los dos brazos recogidos y las dos serpientes representan a los dos dioses creadores, que se rompieron en dos partes y crearon así al mundo.

Las dos serpientes preciosas de la parte superior representan el cielo, el lugar supremo.

También representan la dualidad o lucha de contrarios (el número dos la pareja, que crea los hijos, aunque es la mujer, la madre o lo femenino quien los trae al mundo). Enfrentamiento.

La parte inferior de la escultura representa el reino de la muerte = ahorcados, suicidas, muertos de manera bochornosa. Hay el sí y el no, el principio masculino y el femenino.

La diosa Coatlicue, instalada en el recinto del templo de Tenochtitlán, es la diosa de la tierra, que representa a la vez el símbolo de la vida y de la muerte, aunque escatológicamente prevalezca la muerte, por el contrario de Quetzalcóatl en el que prevalecen el cielo, el bien, la felicidad y la resurrección.

Estudiaremos a Coatlicue como diosa de las flores en relación con Tlaloc, el dios de la lluvia y del agua en la mitología azteca, que recibía en primavera las primicias de

las flores nuevas, como una de las mejores ofrendas que podrían hacerse a este dios. La corporación de las floristas celebraba por esas fechas las fiestas de Coatlicue, la diosa tutelar del gremio y que era la diosa de la tierra y de la fecundidad. Los aztecas imponían a los pueblos sometidos tributos que deberían pagar en flores. A los príncipes y a los embajadores se les recibía con flores y a los nobles les daban distinción las flores. Nadie era admitido a la presencia del monarca si no llevaba un ramo de flores, que luego le entregaba. Vemos, pues, la importancia social, artística y cultural de las flores en la sociedad azteca. Posiblemente, el mundo árabe avanzado, el azteca, la sociedad europea del barroco decadente (rococó) y la Europa romántica del siglo XIX son las épocas en que las flores como elemento artístico, simbólico, social, literario y cultural han tenido mayor relieve e importancia y se las ha cuidado y estudiado mejor.

Coatlicue, partícula de la naturaleza rebelada, lleva consigo el peligro de muerte que gravita sobre ella, que parece significar su recaída en la ciega dispersión que encarna su numerosa familia. Así como el riesgo de la naturaleza de perder toda posibilidad de integrarse al tiempo, creador de la vida, deshaciéndose en la inmovilidad y el espacio, los textos atribuyen invariablemente a la diosa-madre una función de guerrero que muere en la batalla: ella es el primer ser que sufrió muerte ritual. Pese al desenlace aparentemente feliz de su aventura, parece que Coatlicue sucumbió después del parto, ya que la iconografía la representa siempre decapitada.

Resulta de ello que la hija mayor y la madre son una sola entidad y que el mayor enemigo que ésta debe vencer es ella misma.

De ahí el sentido patético de la narración: para dar a luz al ser luminoso, que lleva en su seno, ella ha de desaparecer. Existe esta trágica necesidad de colaboración. Su hijo, el vengador, el guerrero celeste, no puede nacer sin la plena conformidad de la materia.

La muerte de Coatlicue indica la conmoción de la naturaleza debida a su esfuerzo por liberarse; el movimiento que da nombre a la era de Quetzalcóatl. La fábula completa expresa el esfuerzo de los principios antagónicos. Espíritu-materia, haciéndose los dos responsables de los riesgos del combate con la esperanza de integrarse al tiempo, redentor de los hombres.

Con su aspecto demoníaco esta figura encarna el concepto de que todo ser es un eterno fluir hacia la destrucción, o una eterna destrucción él mismo.

Condición preliminar de todo renacimiento. Ahí ha quedado perfectamente plasmada la idea de un orden universal que se mantiene sobre el antagonismo de fuerzas contrarias.

b) *La mitología y el simbolismo de Quetzalcóatl y relaciones con el cristianismo*

La preciosa leyenda del maíz en el códice chimalpopoca, dice lo siguiente: «¿Qué comerán los dioses? Ya todos buscan alimento. Luego fue la hormiga a coger maíz desgranado dentro del Tonocatepetl (cerro de las mieses). Encontró Quetzalcóatl (el dios máximo) a la hormiga y le dijo: «Dime dónde fuiste a cogerlo». Muchas veces le preguntó,

pero no quiso decirlo. Luego dice que allá, señalando el lugar, y la acompaño. Quetzalcóatl se volvió hormiga negra y acompañó a la hormiga colorada hasta el depósito, arregló el maíz y luego lo llevó a Tamoanchán. Lo mascaron los dioses y lo pusieron en nuestra boca para robustecernos. Después dijeron: ¿Qué hacemos del Tonocatepetl? Fue solo Quetzalcóatl, lo ató con cordeles y lo quiso llevar a cuestas; pero no lo alzó. A continuación, Oxomoco echó suertes con maíz; por fin, los dioses de la lluvia traen tierra y Nanuatl desgrana el maíz a palos».

Otro texto recuerda cómo fue creado el hombre de la civilización tolteca: después de haberse frustrado todos los intentos de crear a la humanidad, Quetzalcóatl bajó al reino de la muerte (Mictlantecutli), en donde recogió los huesos de los hombres y de las mujeres que habían vivido antes. Con su propia sangre y con la ayuda de Coatlicue molió los huesos, creando la masa que dio origen al hombre nuevo; pero ¿cómo podría subsistir ese hombre, si los anteriores habían muerto por falta de alimento? Entonces fue cuando Quetzalcóatl, transformado en hormiga negra trajo el grano de maíz que la hormiga roja descubriera.

Según, pues, la tradición común de todos los pueblos mejicanos, los primeros hombres, los pashil, fueron hechos del maíz y alimentados con ese grano; tal fue el alimento primitivo de los primeros seres humanos, que el cenáculo de los dioses creara en Tamoachán. Lo mascaron los dioses y lo pusieron en nuestra boca para robustecernos y nos hicieron fuertes. Tal es el origen del conocimiento del maíz. Las revoluciones del planeta Venus, que desaparece y muere dos veces, como estrella de la mañana y como lucero vespertino, y dos veces vuelve a aparecer, convierte el mito en leyenda de Quetzalcóatl, el dios-sacerdote. Según la representación del códice Borgia las diversas fases de su curso son las distintas etapas del autosacrificio de Quetzalcóatl, la última de las cuales es la resurrección de su corazón como estrella de la mañana. Se le ve entrar en el mundo inferior, se le ve morir y partirse en un dios muerto o destinado a la vida (estrella matutina). Este Quetzalcóatl destinado a la vida y que nace y se levanta cada amanecer es el astro «que precede al guerrero» (el dios solar). Es esta una muestra de la concepción de la naturaleza entre los antiguos pueblos mexicanos y al propio tiempo una gran epopeya mítica.

En la idea del hombre paleomexicano el mito es la realidad y su arte un arte mítico.

Quetzalcóatl, como estrella vespertina, baja al mundo subterráneo llevándose consigo a su hijo el sol —el sol poniente que muere— hasta el reino de los muertos. La figura del joven es de una belleza muy expresiva.

Quetzalcóatl es el rey de una pureza absoluta en un principio, se embriaga impelido por malos consejeros, abandona su reino y acaba sacrificándose en una hoguera. Su corazón liberado por las llamas sube al cielo y se convierte en el planeta Venus (bien y mal —triunfa el bien, la verdad—, triunfo del ángel sobre el demonio. Redención del pecado). Quetzalcóatl adquiere dos personalidades distintas sin relación dinámica entre sí. Por un lado, es un poderoso monarca en lucha con las pasiones, expulsado finalmente por un rival; por otro, es un dios creador, héroe de unos acontecimientos, que escapan a toda lógica. El primero perteneciente a una irrealidad mítica, no es considerado, y se le consagra como rey para la investigación. Su bajada a los infiernos y su transfiguración son tan reveladoras de su carácter, como su actividad social bienhechora (ana-

logía con Jesucristo). Separar su doble aspecto o dualidad no arregla nada, pues el rey que abandona a sus súbditos porque le gustó demasiado la bebida (analogía con «Der König in Thule», «el rey de Thule») es tan inasible como el hombre-planeta. Quetzalcóatl salta en los anales de época en época, de ciudad en ciudad; por su ambigüedad y dualidad es difícil de explicar su figura mítica. Es hombre con sus defectos, pero también es dios. Tuvo sus errores pero fue reivindicado. Fue como un mesías, como un profeta, ya que no fue sino después de su desaparición física cuando el rey se transformó en cuerpo celeste (Ascensión del Señor), su culto como señor de la aurora no puede ser contemporáneo de sus actividades en el mundo. Su manifiesto origen humano es el rasgo característico de este dios. El hombre que salva de la quietud al cielo y a la tierra se caracteriza por dos rasgos esenciales: es un ser salvado de la muerte (resurrección de la carne) y poseedor del poder de metamorfosearse en cuerpo celeste (vida eterna).

El poder de traspasar la materia es propio del quinto sol y la multiplicidad de los fenómenos (mundo terrenal) no es más que el reverso de la unidad invisible (Dios) dado que el impulso que los transforma en energía dimana de un enfrentamiento con la muerte, el mito parece indicar el acto libre como condición expresa de la vida. El hombre como materia pensante se sitúa de nivel intermedio. Tiene la misión de la lucha del espíritu para salvar esta materia. Sin embargo, superar por una parte la muerte, por otra la divinidad, es asegurarse la victoria de cada uno de estos estados.

En la visión por medio del espejo que Quetzalcóatl tiene de sí mismo se produce el pánico por la brusca aparición del rostro desconocido, que significa el contacto del espíritu con la materia y el instante de su paso a un estado de intolerable ambigüedad. Lo que sorprende en la manera de ser tratado el viejo tema es que lejos de implicar caída y degradación, es la condición expresa de la salvación (Cristo vino a este mundo terreno y de pecado para redimirnos).

Los símbolos corroboran el mito al representar la aspiración de la materia por medio de un reptil levantado con toda su altura y la del espíritu por el pájaro celeste que se tira hacia la tierra con audacia, puesto que en el quetzal un descenso tal significa peligro de muerte. Si bien el pájaro, el sacerdote quetzal, ignora lo que es un cuerpo, el reptil —símbolo de la materia— es tan incapaz como él de imaginar lo que ha de descubrir al final de su esfuerzo.

Aparece naturalmente un personaje que es la antítesis de Quetzalcóatl: es Tezcatlipoca, señor del espejo humeante. Patrón de los esclavos, instigador de guerras y discordias, corruptor sexual. Es contradictorio, cambiante, múltiple —es el personaje contradictorio y negativo—. El espejo humeante y brumoso aparece como la imagen de la materialidad y de las tinieblas. La sucesión de los períodos cósmicos y la creación se explica a través de la lucha que entablan estas dos entidades contradictorias (analogía con Persia: Ormuz-Ahrimán —Quetzalcóatl-Tecatlipoca). La unión incestuosa de Quetzalcóatl con su hermana (como Zeus-Hera) confiere a la mujer un aspecto de reptil, de signo de muerte, de naturaleza biológica, de materia.

El hecho de que Quetzalcóatl permanezca unido a las tinieblas durante cuatro días refuerza la hipótesis de que su permanencia en las tinieblas es indispensable para alcanzar la luz. (Sentido bíblico = redención-resurrección).

En la literatura náhuatl hay un capítulo que se titula *el ladrón y la serpiente:* un hombre robó tomines en un convento y fue a enterrarlos, para que no se descubriese su robo, pero cada vez que iba a enterrarlos surgía la serpiente, que con su mordedura venenosa le hería y le hizo enfermar. Unos hombres le llevaron al hospital y confesando el robo sanó el ladrón enfermo, lo cual muestra el sentido de arrepentimiento y de redención del atributo de Quetzalcóatl en la filosofía y la literatura náhuatl.

c) Evolución mítica de Quetzalcóatl (del dios del viento al dios solar matutino)

El gran dios Quetzalcóatl, serpiente emplumada, común a todos los pueblos americanos, empezó por lo menos en Méjico, como dios del viento = E-Acatl.

Se convirtió después en Tula, en héroe educador (como Osiris, Zoroastro u Orfeo); fue rey-sacerdote, llamado Kukulcán en Yucatán, y estrella matutina para las gentes de la costa. Cucuilco hace pensar en Quetzalcóatl por su planta circular, ya que los primitivos templos del dios viento debían ser sin definida orientación: el viento sopla desde todas las direcciones. Se representó al dios, al empezar como un personaje de anatomía humana, provisto de un largo pico o labios monstruosos para soplar mejor. Barre la tierra, preparando el suelo para la lluvia.

Los templos de planta circular son adjudicados a Quetzalcóatl, como dios del viento.

La leyenda de Quetzalcóatl, reducido todavía a un simple héroe-educador, otro Osiris, Numa o Solón americano, se encuentra en forma casi europea en una de las «relaciones» del señor criollo Ixtlilxochitl: «Llegó a esta tierra un hombre a quien Quetzalcóatl... de grandes virtudes, justo, santo y bueno, enseñándoles el camino de la virtud y evitándoles el vicio y el pecado, dando leyes y buena doctrina, y para refrenarles de deleites y deshonestidades constituyó el ayuno. El cual, habiendo predicado las cosas referidas en todas las más de las ciudades y en especial la de Cholula, donde asistió más, y viendo el poco fruto obtenido, se volvió por la misma parte por donde había venido prometiendo muchas calamidades y persecuciones y que volvería en el año, que se llama E-Acatl.

Quetzalcóatl por interpretación literal significa «sierpe de plumas preciosa» por sentido alegórico varón sapientísimo. El cual ido, que fue de allí, a los pocos días sucedió la destrucción y asolamiento de aquel edificio y torre tan memorable y suntuosa de la ciudad de Cholula, que era como otra torre de Babel, deshaciéndola el viento. Y después, los que escaparon de esta consunción, en las ruinas de ella edificaron un templo a Quetzalcóatl, a quien colocaron por dios del aire, por haber sido la causa de su destrucción el aire, entendiendo ellos que fue enviada de su mano esta calamidad, y le llamaron asimismo «E-Acatl», que fue el nombre del año de su venida. Y según parece por las historias referidas y por los anales, sucedió lo referido algunos años después de la encarnación de Cristo Nuestro Señor. «Era Quetzalcóatl hombre bien dispuesto, de aspecto grave, blanco y barbado. Su vestuario era una túnica larga».

En Yucatán el aire es todavía un demonio protector de las labores del campo, y en Toluca, ofrecen jarritos y frutos al aire. En la región de Teotihuacán se cree que el aire se queja al zumbar entre los magueyes y matorrales.

El poder fertilizante del viento fue reconocido por los antiguos griegos.

Virgilio en las *Geórgicas* todavía participa de la opinión tradicional de que los vientos



hacían prolíficas las yeguas. Pero ni griegos ni romanos llegaron a concentrar en una sola persona divina la acción vivificadora y saludable del viento. Cada uno de los vientos del cuadrante fue personificado soplando desde uno de los cuatro puntos cardinales. Eran jóvenes imberbes, alados como pequeños amorcillos. En la Edad Media europea los vientos fueron representados como hombres ya crecidos que vertían el contenido de un odre sobre las nubes. Ya veremos que esta fue la misión del dios Tlaloc y los tlaloques, sus criaturas, para los primitivos mejicanos. Pero E-Acatl, el dios del viento, soplando, hace un servicio preliminar a la función de Tlaloc de verter agua. Más tarde se identificará a Tlaloc con dios del viento y de la lluvia, pasando Quetzalcóatl a héroe cultural, educador y civilizador, que trae la agricultura, en rey-sacerdote (jaguar-ave)-Kukulcán, en Tula, es decir, poder temporal y poder espiritual, a manera de faraón egipcio, «Patesi» persa o califa árabe y por último, convertido en mito cósmico, se convierte en el sol vivificador, el sol que nace, la aurora o estrella solar matutina.

IV. Estudio de ambos mitos bajo dos conceptos diferentes

a) *Estudio estético*

La obra de arte no es contemplada con un criterio estético, como expresión de una capacidad artística, realizada dentro de un mundo imaginario de apariencias: se considera como algo real, no más ni menos, ni de otra manera real, que cualquier fenómeno de la realidad y dotado como ella de virtudes mágicas.

Para el estudio artístico del arte mejicano hemos de considerar las circunstancias de orden social, natural e ideológico. Para llegar desde las llanuras calizas del Yucatán hasta las frescas mesetas del alto Méjico, era forzoso atravesar malezas llenas de fiebres, de serpientes, de escorpiones, de insectos venenosos. Nada podía expresar la inquietud abrasadora de estos pueblos, que creían necesario que los muros de los templos que erigían al sol estuviesen siempre teñidos de sangre humana, pudriéndose sobre la tierra ardiente.

Teoyaumiqui, diosa de la muerte, Huitzilopochtli, dios de las matanzas, Tlaloc, dios del agua, de las selvas y de las tempestades, ordenador de las tibias cascadas, que chorrean del cielo, durante la mitad del año, y Quetzalcóatl, la serpiente emplumada, ya adorada por los toltecas de quienes heredaron el arte, el culto del sol y el ansia de sangre, todo exigía cadáveres frescos. Para consagrar en Tenochtitlán el templo de Huitzilopochtli, se degollaron ochenta mil prisioneros. El pan de los sacrificios se amasaba con sangre de niños y de vírgenes. Se arrancaban los corazones para ofrecerlos al dios y la imagen de éste desaparecía al final de las ceremonias bajo un manto de cuajarones formados por los ríos de sangre que se hacían brotar hábilmente de las rajadas arterias. Las pilas de cabezas degolladas se elevaban a la altura de los templos piramidales. Había santuarios cuya entrada era una boca con dientes que destrozaba los cráneos y desgarraba las entrañas y por la cual no se podía pasar sino hundido en sangre hasta las rodillas. Los sacerdotes desollaban a los hombres para cubrirse con su piel.

No había posibilidad de un equilibrio en el arte, que en Egipto y en Grecia fue el origen de la civilización occidental. Todo lo que no era muerte les estaba vedado. La

Quetzalcóatl (Museo Nacional de Antropología. México)

estética es por lo tanto, manifestada a través de representaciones de muerte, destrucción, poder terrorífico, eterno fluir. La diosa de la muerte, Coatlicue, cubierta de garras y de serpientes, y alzando su rostro de esqueleto y el horror de sus manos podridas, obedece en su bloque y en su estructura a una simetría esencial, una mitad es exactamente igual a la otra (limitación de dos puntos, dualidad, materialidad, principio de todo fluir y acaecer). Se nos presenta esta escultura como un inmenso bloque de piedra pesado, en cuyos elementos acusados como un «collage» en relieve, se nos da la explicación del eterno fluir y del devenir, de lo material y de lo terreno. Es la manifestación del horror, de la muerte y de la necesidad del terror como castigo. Se nos presenta como la de pechos fláccidos, la mujer como símbolo del mal y de perdición. Está imbuida de una ideología antifeminista, aunque la representación artística sea esencialmente femenina, ya que es la diosa tierra, madre de los dioses y de la fecundidad. La muerte, la guerra, la destrucción y el sacrificio humano van inherentes a ella. Se nos presenta desde un punto de vista de la filosofía del arte, como la representación de la «ewig weibliche» (el eterno femenino), la mujer como símbolo del mal y de la destrucción; a raíz de una generación sobreviene una degeneración, una destrucción de lo construido. Esta «ewig weibliche» goethiana se manifiesta en arte a través de formas barrocas. La estatua a pesar de mostrarse como un robot en su bloque, se representa a través de multiplicidad de símbolos representativos, para darnos idea del horror de su significación. Esta multiplicidad de elementos-garras, de serpientes, corazones, calaveras, cascabeles, etc., unido a su sentido temporal, nos da la idea de su sentido dionisíaco, barroco; de algo que no es uno, sino múltiple; que no es eterno, ni duradero, sino terreno, material, fluyente y pasajero. El arte azteca, cuya grandeza en la obra de arte es reflejo de la grandeza política y militar, logra una expresividad en que confluyen el elemento racional de la captación de la realidad y el irracional de una concepción formal nacida de la imaginación. A veces esta imaginación despliega un inusitado y elemental vigor: nacen obras entonces como la gran Coatlicue. También en ese realismo azteca se presenta la relación antitética entre fenómeno y concepto. Es ante todo un realismo en «el detalle» para emplear la expresión de *Alfonso Caso.* Por el contrario, Quetzalcóatl (unidad, eternidad, reposo, equilibrio) no sólo cuenta con una tradición de representación artística de varios pueblos, sino que se manifiesta en su totalidad con una idea más naturalista y unitaria, y por otro lado de un mayor equilibrio en su monumentalidad. No tiene ese sentido múltiple y cambiante de Coatlicue. Desde un punto de vista estético es más apolínea, y por otro lado, así como Coatlicue representa más a la tierra, y a todo lo terrestre subterráneo, Quetzalcóatl se sitúa en el nivel de lo terreno para elevarse a lo celeste, a la aurora o sol que nace (estrella matutina). Sus representaciones artísticas como el dios del viento son de un hombre bastante equilibrado de proporciones, con un enorme pico o boca en dos platillos, con los que sopla; o la serpiente emplumada; o el jaguar como rey-sacerdote. Las representaciones están ya más cercanas a un arte occidental.

Coatlicue se nos manifiesta en su multiplicidad como algo informe, irreal, fantástico, como una pesadilla, mientras que Quetzalcóatl tiene una manifestación si bien terrorífica más equilibrada, más naturalista, más real. El terror es un Quetzalcóatl, símbolo de arrepentimiento, de redención, no el terror como muerte y destrucción, como

castigo, que se nos manifiesta en Coatlicue, pues la leyenda de Quetzalcóatl afirma los castigos de temporales y calamidades que ocurren, para luego producirse con su vuelta la redención y la vuelta al bien, al equilibrio, al orden. Por eso de héroe pasa a mito y a dios, y se convierte en el civilizador, el héroe educador y cultural. Mientras Coatlicue lleva encerrado siempre lo negativo, la limitación del hombre, sus instintos, sus pasiones y su muerte; Quetzalcóatl nos recuerda como un profeta, o un nuevo Cristo el bien, la verdad, la eternidad, lo celeste y lo positivo y espiritual, que también lleva consigo el hombre en su ser, es decir el alma, o lo que cada uno tenemos de angélico. Es decir, es el choque tinieblas-luz, el choque demonio-ángel, y en definitiva el mal frente al bien. Por eso en su manifestación artística Coatlicue por ser más confusa, más oscura, múltiple, es barroca, mientras la claridad, la unidad, el equilibrio monumental y el naturalismo son más apolíneos y clásicos, y se manifiestan, en cierto modo, más en Quetzalcóatl. Coatlicue es fantástica y expresionista en su conjunto, y realista y naturalista en el detalle. Quetzalcóatl, por el contrario, es más naturalista en su conjunto y más idealizada, subjetiva en el detalle. En las dos se busca la esencialidad de una idea, de un símbolo; no la esencialidad de una representación, aunque Quetzalcóatl por su mayor simplicidad simbólica esté más cercana que Coatlicue, en su conjunto, a una esencialidad representativa.

Por último, quiero hacer hincapié en la fuerza de tradición, que el arte mejicano ha tenido y tiene, y que ha hecho que el arte contemporáneo sobre todo en países como Méjico y Colombia sea reflejo del artiguo arte americano prehispánico. Los grandes artistas contemporáneos mejicanos, tales como *Diego Rivera* y *José Clemente Orozco* o *Alfaro Siqueiros* han buscado en las antiguas culturas prehispánicas, tales como la maya, la azteca o la inca su inspiración plástica y argumental para sus pinturas murales o cuadros. Son pinturas que conservan esa angustia, esa lucha interna, ese afán por lo expresivo y la dualidad vida-muerte, aunque imbuidas de ese sentido social de protesta que tiene hoy día todo el arte en general. Es un arte que no olvida las formas cúbicas, el *horror vacui* y la agresividad. *Diego Rivera* pinta temas que están inspirados preferentemente en la civilización azteca, aunque con un sentido revolucionario y es un gran coleccionista de piezas de los tarascos. *José Clemente Orozco* es sobre todo un genial fresquista. El mismo dice de su arte que es «revolucionario, osado, monstruoso (como la Coatlicue) y apocalíptico (como Quetzalcóatl)».

b) *Estudio filosófico*

El mundo y el hombre han sido creados varias veces, según la concepción azteca, porque a una creación ha seguido siempre un cataclismo que ha puesto fin a la vida de la humanidad. La última vez que el hombre fue creado según uno de los mitos, Quetzalcóatl, el Prometeo mejicano, el dios benéfico para todos, bajó al mundo de los muertos para recoger los huesos de las generaciones pasadas, y regándolos con su propia sangre, creó la nueva humanidad. El hombre ha sido creado por el sacrificio de los dioses y debe corresponder ofreciéndoles su propia vida, su sangre. El sacrificio humano es esencial en la religión azteca, pues si los hombres no han podido existir sin la creación de los dioses, éstos, a su vez, necesitan que el hombre los mantenga

con su propio sacrificio y que les proporcione como alimento la sustancia mágica, la vida, que se encuentra en la sangre y en el corazón humanos.

Una de las mayores dificultades que se presentan para entender la mitología azteca es la pluralidad de dioses y la diversidad de atribuciones de un mismo dios. Esto se debe a que la religión azteca estaba en un período de síntesis, y se agrupaban, dentro de la concepción de un mismo dios, aspectos distintos que se consideraban relacionados.

Quetzalcóatl es uno de los dioses máximos, es un claro ejemplo de cómo se sintetizaban en un solo dios varios aspectos o condiciones. Así es el dios del viento, el dios de la vida, el de la mañana, el planeta Venus, el dios de los gemelos y de los monstruos. El nombre de Quetzalcóatl significa literalmente quetzal-serpiente o «serpiente de plumas», como ya hemos visto, pero como la pluma del quetzal es para el mejicano símbolo de la cosa preciosa y el cóatl significa también hermano gemelo, el nombre de Quetzalcóatl se traduce también esotéricamente por gemelo precioso, indicando que la estrella matutina y la vespertina son una sola y misma estrella. Quetzalcóatl riega con su sangre los huesos y da origen a la nueva humanidad, pero como los fragmentos son de distinto tamaño, así son los hombres y mujeres. Los hombres son, pues, hijos de Quetzalcóatl y el dios aparece siempre en esta actitud benéfica, como su padre y creador. Como dios de la vida, Quetzalcóatl aparece como el benefactor constante de la humanidad y así vemos que después de haber creado al hombre con su propia sangre, busca la manera de alimentarlo y descubre el maíz, que tenían guardado las hormigas dentro de un cerro, como ya vimos, haciéndose él mismo hormiga y robando un grano que entrega después a los hombres. Les enseña la manera de pulir el jade y otras piedras preciosas, y de encontrar los yacimientos de esas piedras, a tejer las telas polícromas con el algodón milagroso, a fabricar mosaicos con plumas de quetzal, del pájaro azul, del colibrí, de la guacamaya y de otras aves de brillante plumaje. Pero, sobre todo, enseñó al hombre la ciencia, dándole el medio de medir el tiempo y estudiar las revoluciones de los astros. Les enseñó el calendario e inventó las ceremonias y fijó los días para las oraciones y sacrificios. Quetzalcóatl es un dios antiquísimo. Es un dios de muchas y varias culturas, los mayas, los quichés, en Teotihuacán, entre los toltecas y zapotecas. La multiplicidad de sus funciones también nos indica la gran antigüedad de su culto y la veneración con que se le veía en toda Mesoamérica. El aspecto más importante desde un punto de vista filosófico y religioso sobre todo, es, como dice *Alfonso Caso,* en su libro *El Pueblo del Sol,* su relación con la idea de santidad y pecado. Su lucha con su hermano Tezcatlipoca llega a tener en la época tolteca, características no sólo míticas, sino históricas.

Se ha visto en Quetzalcóatl el arquetipo de santo, su vida de ayuno y penitencia, su carácter sacerdotal, su bondad para con sus hijos, los hombres, son manifestados a través de las crónicas y manuscritos indígenas. Sin embargo, al lado de este aspecto de santidad encontramos el pecado, en la violación de la abstinencia sexual y en la embriaguez. Este pecado le acerca más a los hombres, le hace más limitado, y ese acercamiento le hace más simpático dentro de la mentalidad espiritual del hombre mejicano. La hipótesis de que Quetzalcóatl sea una importación de ideas europeas, sobre toda de la doctrina de Cristo, está desechada ya que el dios existía ya antes de la era cristiana; lo cual indica ya un elevado concepto cultural del dios y del mito que lleva consigo el dios.

Las ideas de tierra y muerte están muy íntimamente asociadas en la mente azteca no sólo porque la tierra es el lugar al que van los cuerpos de los hombres cuando mueren, sino porque también es el lugar en el que se ocultan los astros, es decir, los dioses, cuando caen por el poniente y van al mundo de los muertos. Para los mexicanos, la tierra es una especie de monstruo, que adquiere el valor de diosa. Pero marcando la conexión que existe entre las deidades de la tierra, de la noche y de la muerte, van las diosas de la muerte acompañadas generalmente de animales como el ciempiés, los alacranes, las arañas, las serpientes y otros animales nocturnos y venenosos, símbolos de la muerte. Coatlicue tiene en los mitos aztecas una importancia especial porque es la madre de los dioses, es decir, del sol, la luna y las estrellas. Ya vimos cómo nace de ella Huitzilopochtli, en el momento en que las estrellas, capitaneadas por la luna, pretenden matarla porque no creen en el prodigio o *el misterio de la concepción divina* (analogía con la «Inmaculada Concepción de la Virgen María») y cómo el sol —Huitzilopochtili— mata a la luna y a las estrellas. Así nace un nuevo día como en el «mito de Osiris» egipcio.

La colosal estatua de Coatlicue, del Museo Nacional, que hemos analizado en el estudio estético, supera en fuerza expresiva a las creaciones más refinadas de pueblos que, como el maya, concebían a la vida y a los dioses en una forma más serena.

Sus pechos cuelgan exhaustos porque ha amamantado a los dioses y a los hombres, porque todos ellos son sus hijos, y por eso, se la llama «Nuestra Madre», «La Madre de los Dioses», «Nuestra Abuela».

Por detrás le cuelga el adorno de tiras de cuero rojo rematadas por caracoles, que es el atributo ordinario de los dioses de la tierra.

Toda la figura es una síntesis admirable de las ideas de amor y destrucción, pero el amor como medio que lleva a la degeneración, a la muerte, a la destrucción, y como dice Alfonso Caso, es una síntesis de las características de todo el arte indígena americano: la realidad en el detalle y la subjetividad en el conjunto. La figura no es la representación de un ser, sino de una idea, pero las partes analizadas individualmente son de un realismo sorprendente que, como dice *Alfonso Caso,* «sólo puede tener un pueblo que está cerca de la naturaleza». Mientras la filosofía de Quetzalcóatl representa un pensamiento idealizado neoplatónico, Coatlicue es, por decirlo así, más material, más terrenal, más vital en el sentido de cercano al hombre y a la muerte, que el hombre, por el hecho de ser hombre y ser vivo, lleva consigo. Quetzalcóatl está más cerca de la metafísica por decirlo así, Coatlicue de la física. En definitiva, y aunque sea un poco arriesgado decirlo, psicológicamente, o mejor, psicoanalíticamente, Coatlicue representa la madre, y Quetzalcóatl, en su paternalismo autoritario, pero a la vez bienhechor, al padre. padre.

V. Estudio comparativo entre Coatlicue y Quetzalcóatl. Analogías y diferencias

Analogías

a) su dualidad.

b) su ambigüedad.

c) ambos representan fuerzas cósmicas: Quetzalcóatl (el Sol), Coatlicue (la Tierra).

d) ambos participan en la creación del ser humano.

e) el sentido de terror de ambos:
terror como redención: Quetzalcóatl,
terror como castigo: Coatlicue.

f) el símbolo común de la serpiente.

Diferencias

Coatlicue	**Quetzalcóatl**
Femenino	Masculino
Heráclito	Parménides
Eterno fluir (fuego)	Eterno ser (Sol)
Lo que muere	Lo que nace
Fecundidad extremada	Fecundidad sana
Aborto	Nacimiento
Degeneración	Generación
Destrucción	Construcción (creación)
Feminista	Machista
Decadencia	Apogeo
Oscuridad (tinieblas)	Luz
Tierra	Sol - cielo
Muerte	Vida
Dolor	Felicidad
Dionisios	Apolo
Guerra	Paz
Sacrificio (pasión)	Redención
Demonio	Angel
Multiplicidad	Unidad
Nocturno	Diurno
Pesimismo	Optimismo
Cosecha mala	Cosecha buena
Barroco	Clásico

VI. Lo solar (Cielo) y lo lunar (Tierra)

El Sol está asociado con ideas tales como las de fuerza, belleza, vigor, la vida, en suma.

Pero frente a los valores sensuales, emocionales y religiosos, en última instancia, que se asocian al firmamento azul, al Sol, al día (y formando como un sistema de contrarios) están los que se asocian con la Luna y con la noche misma.

El Sol es el principio de la vida. La Luna, a la que con máxima frecuencia se considera como de sexo femenino, es la que, por su parte, preside la noche y la que ampara a los muertos. Las ideas de Luna, mes y muerte están relacionadas en más de una lengua y no sólo en las indoeuropeas. La Luna es la medidora por excelencia, la que sirve para regular las acciones de los hombres, pero no la que da fuerza a sus actos: su luz es fría e indirecta, muerta.

Durante el día fluye, pues, la vida de los hombres. Durante la noche éstos han considerado que la vida se paralizaba, que debía paralizarse e interrumpirse y que la muerte tenía su imperio: con la muerte la noche. Por una vía, creo que instintiva, se asocia el mal, o lo que es contrario al desarrollo de la vida normal. La noche es una cosa temible y esta impresión de misterio pavoroso (no de misterio augusto) la produce aún en la psique de las personas más desprovistas de creencias religiosas concretas.

Durante la noche se creía y se cree también que aparecen las almas de los difuntos en escena. Entonces, asimismo, se decía que salían de cavernas y espeluncas los espíritus que normalmente residían en otro elemento con el que hemos de contar: la tierra. La tierra es la madre de todo, del mismo modo que el firmamento es el padre. La Luna y el Sol alternativamente suben o bajan del uno a la otra en su ministerio cotidiano. Pero la tierra en sí se asocia con la creencia en seres que viven debajo de ella, en lo que, sin darle siempre un carácter peyorativo, podemos llamar los infiernos: lo que está por debajo de nosotros.

Existen, pues, dos sistemas: uno, el que forman el cielo de un lado como elemento masculino, expresión de la paternidad y de la autoridad superior; y el otro, la tierra como elemento femenino, expresión de la maternidad y de la fecundidad. El otro sistema es el que constituye el Sol y el día como vida, como fuerza y como bien; y la Luna y la noche como muerte y como mal; como elemento femenino asimismo, pero no tan fecundo como la tierra.

Relaciones de Quetzalcóatl y Coatlicue con deidades de otras mitologías

Relaciones de **Coatlicue:**

Con la mitología escandinava de los países nórdicos:
Yörd o **Frigg**, esposa de **Odin**.

Con Egipto:
Con **Seth** (tinieblas, oscuridad, poder destructor)
Con **Osiris**

Con Persia:
Dualidad **Ormuz-Ahriman**.

Con Grecia:
Diosa Kronos o **Saturno**

Relaciones de **Quetzalcóatl:**

Con Egipto:
Mito de **Osiris: Horus-Isis-Osiris.**

Mitología Sumero-Acadia:
Ishtar (símbolo de la luz vespertina y matutina).

Con Persia:
Ormuz (dios del bien y de lo favorable). Frente a **Tezcatlipoca (Ariman).**

Con Fenicia:
Astarté (la **Ishtar** Sumero-Acadia)
Baal (Sol masculino).

Con Grecia:
La **Aurora:** nacimiento de la luz.

Con la mitología germánica:
Thor, hijo de **Odin** y de **Yörd**
Heimdallr, dios blanco.

Bibliografía

CASO, ALFONSO: *El pueblo del Sol* (figuras de Miguel Covarrubias). México, F.C.E., 1971.

CASO, ALFONSO: *La religión de los aztecas.* México, Secretaría de Educación Pública, 1945.

FERNÁNDEZ, JUSTINO: *Estética del arte mexicano. Coatlicue. El retablo de los reyes. El hombre.* México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1972.

GARIBAY K., ANGEL MARÍA: *La literatura de los aztecas.* México, Joaquín Mortiz, 1964.

SEJOURNÉ, LAURETTE: *El universo de Quetzalcóatl* (traducción de A. Orfila Reynal). México, F.C.E., 1962.

SEJOURNÉ, LAURETTE: *Pensamiento y religión en el México Antiguo* (traducción de A. Orfila Reynal). Segunda reimpresión. México, F.C.E., 1970.

WESTHEIM, PAUL: *Ideas fundamentales del arte prehispánico en México* (traducción del alemán por Mariana Frenk). México, Fondo de Cultura Económica, 1957.

WESTHEIM, PAUL (y otros): *Cuarenta siglos de plástica mexicana.* México, Herrero, 1969.

WESTHEIM, PAUL: *La calavera* (traducción de Mariana Frenk). México, Era, 1971.

Carlos D'Ors Führer

Carpe Diem

A ella le gustaba el mar, andar descalza por la calle, tener hijos, hablaba con los gatos atorrantes, quería conocer el nombre de las constelaciones; pero no sé si es del todo así, no sé si de veras se la estoy describiendo —dijo el hombre que tenía cara de cansancio. Estábamos sentados desde el atardecer junto a una de las ventanas que dan al río, en el club de pescadores, ya era casi medianoche y desde hacía una hora él hablaba sin parar. La historia, si se trataba de una historia, parecía difícil de comprender: la había comenzado en distintos puntos tres o cuatro veces, y siempre se interrumpía y volvía atrás y no pasaba del momento en que ella, la muchacha, bajó una tarde de aquel tren—. Se parecía a la noche de las plazas —dijo de pronto, lo dijo con naturalidad: daba la impresión de no sentir pudor por sus palabras. Yo le pregunté si ella, la muchacha, era la que se parecía a las plazas—. Por supuesto —dijo el hombre, y se pasó el nacimiento de la palma de la mano por la sien, un gesto raro, como de fatiga o de desorientación—. Pero no a las plazas, a la noche de ciertas plazas. O a ciertas noches húmedas, cuando hay esa neblina que no es neblina y los bancos de piedra y el pasto brillan. Hay un verso que habla de esto, del esplendor en la hierba, en realidad no habla de esto ni de nada que tenga que ver con esto, pero quién sabe. De todas maneras no es así, si empiezo así no se lo voy a contar nunca. La verdad es que me tenía harto. Compraba plantitas y las dejaba sobre mi escritorio, doblaba las páginas de los libros, silbaba. No distinguía a Mozart de Bartok, pero ella silbaba, sobre todo a la mañana, carecía por completo de oído musical pero se levantaba silbando, andaba entre los libros, las macetas y los platos de mi departamento de soltero como una carmelita descalza y, sin darse cuenta, silbaba una melodía extrañísima, imposible, una cosa inexistente que era como una czarda inventada por ella. Tenía, ¿cómo puedo explicárselo bien?, tenía una alegría monstruosa, algo que me hacía mal. Y, como yo también le hacía mal, cualquiera hubiese adivinado que íbamos a terminar juntos, pegados como lapas, y que aquello iba a ser una catástrofe. ¿Sabe cómo la conocí? Ni usted ni nadie puede imaginarse cómo la conocí. Haciendo pis contra un árbol. Yo era el que hacía pis, naturalmente. Medio borracho y contra un plátano de la calle Virrey Melo. Era de madrugada y ella volvía de alguna parte, qué curioso, nunca le pregunté de dónde. Una vez estuve a punto de hacerlo, la última vez, pero me dio miedo. La madrugada del árbol ella llegó sin que yo la oyera caminar, después me di cuenta de que venía descalza, con las sandalias en la mano, pasó a mi lado y, sin mirarme, dijo que el pis es malísimo para las plantitas. En el apuro me mojé todo y, cuando ella entró en su casa, yo, meado y tembloroso, supe que esa mujer era mi maldición y el amor de mi vida. Todo lo que nos va a pasar con una mujer se sabe siempre en el primer minuto. Y, sin embargo, es increíble de qué modo se encadenan las cosas, de qué modo un hombre puede empezar por explicarle a una muchacha que un pláta-

no difícilmente puede ser considerado una plantita, ella simular que no recuerda nada del asunto, decirnos señor con alegre ferocidad, como para marcar a fuego la distancia, decir que está apurada, que debe rendir materias, aceptar finalmente un café que dura horas mientras uno se toma cinco ginebras y le cuenta su vida y lo que espera de la vida, pasar de allí, por un laberinto de veredas nocturnas, negativas, hojas doradas, consentimientos y largas escaleras, a meterla por fin en una cama, o a ser arrastrado a esa cama por ella, que habrá llegado hasta ahí por otro laberinto personal hecho de otras calles y otros recuerdos, oír que uno es hermoso, y hasta creerlo, decir que ella es todas las mujeres, odiarla, matarla en sueños y verla renacer intacta y descalza entrando en nuestro cuarto con una abominable maceta de azaleas o comiendo una pastafrola del tamaño de una rueda de carro, para terminar un día diciéndole con odio casi verdadero, con indiferencia casi verdadera, que uno está harto de tanta estupidez y de tanta felicidad de opereta, tratándola de tan puta como cualquier otra. Y no una sola vez, cinco o seis. Hasta que un día cerré con toda mi alma la puerta de su departamento de la calle Melo, y oí, pero como si lo oyera por primera vez, un ruido familiar: la reproducción de Carlos el Hechizado que se había venido abajo. Se da cuenta, una mujer a la que le gustaba Carlos el Hechizado. Y me quedé un momento del otro lado de la puerta, esperando. No pasó nada. Ella esa vez no volvía a poner el cuadro en su sitio: ni siquiera pude imaginármela, más tarde, ordenando las cosas, silbando su czarda inexistente, la que le borraba del corazón cualquier tristeza. Y supe que yo ya no iba a volver nunca a esa casa. Después, en mi propio departamento, cuando metí una muda de ropa y las cosas de afeitar en un bolso de mano, también sabía, desde hacía horas, que ella tampoco iba a llamarme ni a volver.

—Pero usted se equivocaba, ella volvió —me oí decir y los dos nos sorprendimos; yo, de estar afirmando algo que en realidad no había quedado muy claro; él, de oír mi voz, como si le costara darse cuenta de que no estaba solo. El hombre con cara de cansado parecía de veras muy cansado, como si acabara de llegar a este pueblo desde un lugar lejanísimo. Sin embargo, era de acá; se había ido a Buenos Aires en la adolescencia y cada tanto volvía. Yo lo había visto muchas veces, siempre solo. Pero ahora me parece que una vez lo vi también con una mujer—. Porque ustedes volvieron a estar juntos, por lo menos un día.

—Toda la tarde de un día. Y parte de la noche. Hasta el último tren de la noche.

El hombre con cara de cansancio hizo el gesto de apartarse un mechón de pelo de la frente. Un gesto juvenil y anacrónico, ya que debía de hacer años que ese mechón no existía. Tendría más o menos mi edad, quiero decir que ya era un hombre mayor, pero era difícil saberlo con precisión. Como si fuera muy joven y muy viejo al mismo tiempo. Como si un adolescente pudiera tener cincuenta años.

—Lo que no entiendo —dije yo— es dónde está la dificultad. No entiendo qué es lo que hay que entender.

—Justamente. No hay nada que entender, ella misma me lo dijo la última tarde. Hay que creer. Yo tenía que creer simplemente lo que estaba ocurriendo, tomarlo con naturalidad: vivirlo. Como si se me hubiera concedido, o se nos hubiera concedido a los dos, un favor especial. Ese día fue una dádiva, y fue real. Y lo real no necesita explicación alguna. Ese sauce a la orilla del agua, por ejemplo. Está ahí, de pronto; está

ahí porque de pronto lo iluminó la Luna. Yo no sé si estuvo siempre, ahora está. Y fulgura, y es muy hermoso. Voy y lo toco y siento la corteza húmeda en la mano -era es una prueba de su realidad. Pero no hace ninguna falta tocarlo, porque hay otra prueba. Y le aclaro que esto ni siquiera lo estoy diciendo yo, es como si lo estuviese diciendo ella. Es extraño que ella dijera cosas así, que las dijera todo el tiempo durante años y yo no me haya dado cuenta nunca. Ella habría dicho que la prueba de que existe es que es hermoso, y todo lo demás son palabras, y cuando la Luna camine un poco y lo ilumine mal y lo afee, o no lo ilumine y desaparezca, bueno: habrá que recordar el minuto de belleza que tuvo para siempre el sauce. Y la vida real puede ser así, tiene que ser así, y el que no se da cuenta a tiempo de esto es un triste hijo de puta —dijo casi con desinterés, y yo le contesté que no lo seguía del todo, pero que pensaba solucionarlo pidiendo otro whisky. Le ofrecí y volvió a negarse: era la tercera vez que se negaba. Le hice una seña al mozo—. Entonces la llamé por teléfono. Una noche fui hasta la Unión Telefónica, pedí Buenos Aires y la llamé a su departamento. Eran como las tres de la mañana y habían pasado cuatro meses. Ella podía haberse mudado, podía no estar o incluso estar con otro. No se me ocurrió. Era como si entre aquel portazo y esta llamada no hubiera lugar para ninguna otra cosa. Y atendió, tenía la voz un poco extraña pero era su voz, un poco lejana al principio, como si le costara despertarse del todo, como si la insistencia del teléfono la hubiese traído desde muy lejos, desde el fondo del sueño. Le dije todo de corrido, a la hora que salía el tren de Retiro, a la hora que iba a estar esperándola en la estación, lo que pensaba hacer con ella, qué sé yo qué, lo que nunca habíamos hecho y estuvimos a punto de no hacer nunca, lo que hace la gente, caminar juntos por la orilla del agua, ir a un baile con patio de tierra, oír las campanas de la iglesia, pasar por el colegio donde yo había estudiado. A ver si se da cuenta: sabe cuántos años hacía que nos conocíamos, cuántos años habían pasado desde que me sorprendió contra el plátano. Le basta con la palabra años, se lo veo en la cara. Y en todo este tiempo nunca se me había ocurrido mostrarle el Barrio de las Canaletas ni el camino del puerto, el paso a nivel de juguete por donde cruzaba el ferrocarril chiquito de Dipietri, la Cruz, el lugar donde lo mataron a Marcial Palma. ¿Cómo no se me había ocurrido antes? Qué sé yo, no comprende que ése era justamente el problema. Y ella no sólo me atendió y se fue despertando y habló por teléfono conmigo, sino que ella vino: ella bajó de ese tren... —Y no sólo había bajado de ese tren sino que traía puesto un vestido casi olvidado, un código entre ellos, una señal secreta, y era como si el tiempo no hubiese tocado a la mujer, no el tiempo de esos tres o cuatro últimos meses, sino el Tiempo, como si la muchacha descalza que había pasado hacía años junto al plátano bajara ahora de ese tren. Vi venir por fin al mozo—. Sí, exactamente esa fue la impresión —dijo el hombre que tenía cara de cansancio—. Pero usted, cómo lo sabe.

Le contesté que él mismo me lo había dicho, varias veces, y le pedí al mozo que me trajera el whisky. Lo que todavía no me había dicho es qué tenía de extraño, que tenía de extraño que ella viniera a este pueblo, con ése o con cualquier otro vestido. Tres o cuatro meses no es tanto tiempo. ¿No la había llamado él mismo? ¿No era su mujer?

—Claro que era mi mujer —dijo, y sacó de un bolsillo del pantalón un pequeño objeto metálico, lo puso sobre la mesa y se quedó mirándolo. Era una moneda, aunque

me costó reconocerla; estaba totalmente deformada y torcida—. Claro que yo mismo la había llamado. —Volvió a guardar la moneda mientras el mozo me llenaba el vaso, y, sin preocuparse del mozo ni de ninguna otra cosa, agregó: —Pero ella estaba muerta.

—Bueno, eso cambia un poco las cosas —dije yo—. Déjeme la botella, por favor.

Ella no era un fantasma. El hombre con cara de cansancio no creía en fantasmas. Ella era real, y la tarde de ese día y las horas de la noche que pasaron juntos en este pueblo, fueron reales. Como si se les hubiera concedido vivir, en el presente, un día que debieron vivir en el pasado. Cuando el hombre terminó de hablar, me di cuenta que no me había dicho, ni yo le había preguntado, algunas cosas importantes. Quizá las ignoraba él mismo. Yo no sabía cómo había muerto la muchacha ni cuándo. Lo que haya sucedido, pudo suceder de cualquier manera y en cualquier momento de aquellos tres o cuatro meses, acaso accidentalmente y, por qué no, en cualquier lugar del mundo. Tres o cuatro meses no es tanto tiempo, como había dicho yo, pero bastan para tramar demasiados desenlaces. El caso es que ella estuvo con él más de la mitad de un día, y muchas personas los vieron juntos, sentados a una mesa de chapa en un baile con patio de tierra, caminando por los astilleros, en la plaza de la iglesia, hablando ella con unos chicos pescadores, corrido él por el perro de un vivero en el que se metió para robar una rosa, rosa que ella se llevó esa noche y él se preguntaba *a dónde,* muchos la vieron y algún chico habló con ella, pero cómo recordarla después, si nadie en este pueblo la había visto antes. Cómo saber que era ella y no simplemente una mujer cualquiera, y hasta mucho menos, un vestido, que al fin de cuentas sólo para ellos dos era recordable, una manera de sonreír o de agitar el pelo. Entonces yo pensé en el hotel, en el registro del hotel: allí debía estar el nombre de los dos. El me miró sin entender.

—Fuimos a un hotel, naturalmente. Y si eso es lo que quiere saber, me acosté con ella. Era real. Desde el pelo a la punta del pie. Bastante más real que usted y que yo. —De pronto se rió, una carcajada súbita y tan franca que me pareció innoble. —Y en el cuarto de al lado, también había una pareja de este mundo.

—No le estoy hablando de eso —dije.

—Hace mal, porque tiene mucha importancia. Entre ella y yo, siempre la tuvo. Y por eso sé que ella era real. Ni una ilusión ni un sueño ni un fantasma: era ella, y sólo con ella yo podría haberme pasado una hora de mi vida, con la oreja pegada a una taza, tratando de investigar qué pasaba en el cuarto de al lado.

—Ustedes dos tuvieron que anotarse en ese hotel, es lo que trato de decirle. Ella debió dar su nombre, su número de documento.

—Nombres, números: lo comprendo. Yo también coleccionaba fetiches y les llamaba lo real. Bueno, no. Ni nombre ni número de documento. Salvo los míos, y la decente acotación: «y señora». Cualquier mujer pudo estar conmigo en ese hotel y con cualquiera habrían anotado lo mismo. Trate de ver las cosas como las veía ella: ese día era posible a condición de no dejar rastros en la realidad, y, sobre todo, a condición de que yo ni siquiera los buscara. Escúcheme, por favor. Antes le dije que ese día fue una dádiva, pero no sé si es cierto. Es muy importante que esto lo entienda bien. ¿Cuándo cree que me enteré de que ella había muerto? ¿Al día siguiente?, ¿una semana des-

pués? Entonces yo habría sido dichoso unas horas y ésta sería una historia de fantasmas. Usted tal vez imagina que ella, o algo que yo llamo ella se fue esa noche en el último tren, yo viajé a Buenos Aires y allí, un portero o una vecina, intentaron convencerme de que ese día no pudo suceder. No. Yo supe la verdad a media tarde y ella misma me lo dijo. Ya habíamos estado en el Barrio de Las Canaletas, ya habíamos reído y hasta discutido, yo había prometido ser tolerante y ella ordenada, yo iba a regalarle libros de Astronomía y mapas astrales y ella una gran pipa dinamarquesa, y de pronto yo dije la palabra «cama» y ella se quedó muy seria. Antes pude haber notado algo, su temor cuando quise mostrarle la hermosa zona vieja del cementerio donde vimos las lápidas irlandesas, ciertas distracciones, que se parecían más bien a un olvido absoluto, al rozar cualquier hecho vinculado con nuestro último día en Buenos Aires, alguna fugaz ráfaga de tristeza al pronunciar palabras como mañana. No sé, el caso es que yo dije que ya estaba viejo para tanta caminata y que si quería contar conmigo a la noche debíamos, antes, encontrar una cama, y ella se puso muy seria. Dijo que sí, que íbamos a ir adonde yo quisiera, pero que debía decirme algo. Había pensado no hacerlo, le estaba permitido no hacerlo, pero ahora sentía que era necesario, cualquier otra cosa sería una deslealtad. No te olvides que ésta soy yo, me dijo, no te olvides que me llamaste y que vine, que estoy acá con vos y que vamos a estar juntos muchas horas todavía. Pensé en otro hombre, pensé que era capaz de matarla. No pude hablar porque me puso la mano sobre los labios. Se reía y le brillaban mucho los ojos, y era como verla a través de la lluvia. Me dijo que a veces yo era muy estúpido, me dijo que sabía lo que yo estaba pensando, era muy fácil saberlo, porque los celos le ponen la cara verde a los estúpidos. Me dijo que hay cosas que deben creerse, no entenderse. Intentar entenderlas es peor que matarlas. Me habló del resplandor efímero de la belleza y de su verdad. Me dijo que la perdonara por lo que iba a hacer, y me clavó las uñas en el hueco de la mano hasta dejarme cuatro nítidas rayas de sangre, volvió a decir que era ella, que por eso podía causar dolor y también sentirlo, que era real, y me dijo que estaba muerta y que si en algún momento del largo atardecer que todavía nos quedaba, si en algún minuto de la noche yo llegaba a sentir que esto era triste, y no, como debía serlo, muy hermoso, habríamos perdido para siempre algo que se nos había otorgado, habríamos vuelto a perder nuestro día perdido, nuestra pequeña flor para cortar, y que no olvidara mi promesa de llevarla a un baile con guirnaldas y patio de tierra... Lo demás, usted lo sabe. O lo imagina. Entramos en ese hotel, subimos las escaleras con alegre y deliberado aire furtivo, hicimos el amor. Tuvimos tiempo de jugar a los espiones con la oreja pegada a la pared del tumultuoso cuarto vecino, resoplando y chistándonos para no ser oídos. Ya era de noche cuando le mostré mi colegio. La noche es la hora más propicia de esa casa, sus claustros parecen de otro siglo, los árboles del parque se multiplican y se alargan, los patios inferiores dan vértigo. En algún momento y en algún lugar de la noche nos perdimos. Yo sé guiarme por las estrellas, me dijo, y dijo que aquélla debía ser Aldebarán, la del nombre más hermoso. Yo no le dije que Aldebarán no se ve en nuestro cielo, yo la dejé guiarme. Después oímos la música lejana de un acordeón y nos miramos en la oscuridad. Mi canción, gritó ella, y comenzó a silbar aquella czarda inventada que ahora era una especie de tarantela. Me gustaría contarle lo que vimos en el baile: era como la felicidad. Un coche destartalado nos llevó a tumbos hasta la estación. Ahora es cuando menos debemos estar tristes, dijo. Dios

mío, necesito una moneda, dijo de pronto. Yo busqué en mis bolsillos pero ella dijo que no; la moneda tenía que ser de ella. Buscaba en su cartera y me dio miedo que no la encontrase. La encontró, por supuesto. Ahora yo debía colocarla sobre la vía y recogerla cuando el tren se hubiera ido. No debería hacer esto, me dijo, pero siempre te gustaron los fetiches. También me dijo que debía sacarle un pasaje. Se reía de mí: Yo estoy acá, me decía, yo soy yo, no puedo viajar sin pasaje. Me dijo que no dejara de mirar el tren hasta que terminara de doblar la curva. Me dijo que, aunque yo no pudiera verla en la oscuridad, ella podría verme a mí desde el vagón de cola. Me dijo que la saludara con la mano.

Abelardo Castillo



Antonio López: La lámpara (1959)

Simone de Beauvoir: amar sin ataduras

Rechazó toda atadura y todo convencionalismo: no se casó y vivió fiel a un gran amor; no tuvo hijos y muchos de las nuevas generaciones la tienen como modelo de vida. Nunca buscó el adaptarse sino el ser ella misma. Política e intelectualmente resiste ataques y presiones, comprendiendo las corrientes y las ideas de moda. Siempre dispuesta a corregirse y a radicalizarse. Nunca atada pero siempre muy unida a su ciudad, a sus seres queridos y a las ideas que perseguía.

Estas notas vienen a ser algunas de las señas de identidad básicas de Simone de Beauvoir, considerada como una de las grandes personalidades del siglo XX. Mujer inteligente, bella, atractiva, enérgica y sensual, ¿qué significó el amor en la vida de tanta mujer?

Al repasar la totalidad de su obra, y de modo especial los libros de contenido autobiográfico, como son los tomos de sus Memorias, comprobamos que Simone amó mucho a lo largo de más de siete décadas. Por orden más o menos cronológico fueron ocupando lugar primordial en su vida afectiva: su padre, su única hermana, su íntima amiga de la adolescencia, su primo Jacques, sus grandes e incondicionales amigas de la vida adulta, sus apasionados amantes y, sobre todo, Sartre, su gran amor que duró más de cincuenta años, es decir, desde que se conocieron hasta que la muerte los separó.

Cuando la escritora francesa ya era famosa, y su vida privada pasó a interesar tanto o más que el contenido de sus escritos, una popular revista americana le pidió que hablara del amor. En un tono muy suyo, Simone respondía a la pregunta de ¿por qué nos enamoramos?: «No hay nada más sencillo. Os enamoráis porque sois jóvenes, porque sois viejos, porque se va la primavera, porque empieza el otoño, porque os sobra energía, porque estáis contentos, porque os aburrís, porque alguien os ama, porque alguien no os ama... Hay demasiadas respuestas».

Persona tan rigurosa y reflexiva como es Beauvoir, reconoce que el amor, en definitiva, es un misterio. ¿Por qué éste o ésta en lugar de otro? Para ella el amor es desafío, liberación, venganza, conquista que colma una necesidad ambigua, indefinida o incluso infinita. Es una fuerza, una eclosión, una revelación de sí mismo a sí mismo.

Al finalizar su escrito, la autora se repite la pregunta del principio: «¿Por qué nos enamoramos? No hay nada más complejo: porque es invierno, porque es verano; a causa de un exceso de trabajo, o de los ratos de ocio; por debilidad; por fuerza; por necesidad de seguridad, por afición al peligro, por desesperación; por esperanza; porque alguien no os ama; porque alguien os ama...».

Marcada por el existencialismo

Sartre y Beauvoir, Beauvoir y Sartre consiguieron desatar en su entorno la gloria y el escándalo con su manera de pensar y de actuar que recibió el nombre de existencialismo. Al elegir a Sartre, Beauvoir fue consciente de que elegía la libertad y la autenticidad, y que su elección iba en contra de su familia, de su clase y de las leyes morales y religiosas.

El amor que unió a estos dos seres fue, sin duda, una experiencia revolucionaria, y su éxito, con el rasgamiento de vestiduras de muchos, fue total.

Su sentido de la libertad y de la autenticidad se tradujo, desde un principio, en un estar siempre abiertos a todo, lo que les llevó a crear un nuevo estilo de vida. Nunca escribían en el recogido silencio de un despacho. Vivían en hoteles y pasaban el día en los cafés siempre muy cerca de la muchedumbre. No pertenecían a ningún grupito cerrado. Su forma de funcionar agradaba a unos e irritaba a otros, ya que se sabía la relación que había entre ellos, aunque no vivían juntos, y cada cual, por su parte, ejercía una independencia afectiva y sexual. Se hicieron centro de comentarios en todos los medios de comunicación, hasta el punto que ellos, y la totalidad de los existencialistas por extensión, pasaron a ser la imagen viva de la nueva Francia. Es de señalar que Beauvoir llamó a todo esto «una gloria idiota».

No es difícil de comprender que en aquel entonces preconizaban una moral que desconcertaba, ya que la inmensa mayoría no estaba para nada acostumbrada a unir la noción de libertad a la de responsabilidad personal. En la llamada autenticidad, los más veían aquello de «hacer de su capa un sayo», es decir, desorden y exceso. Derecha e izquierda, católicos y marxistas, todos en su momento se manifestaron tajantes a la hora de juzgar el existencialismo, al que acusaban de quietismo y de desmoralizar a la juventud. A la Beauvoir existencialista se la describió como una chiflada, una excéntrica de desatadas costumbres, que practicaba todos los vicios y que llevaba una vida absolutamente alocada. A la vez, otros decían de ella que se pasaba la vida sentada ante la mesa de trabajo, que su pinta era de institutriz y que todo en ella era cerebro.

Musa de los existencialistas

Lo cierto es que Simone de Beauvoir había vivido una infancia feliz, una adolescencia y juventud duras en las que tuvo que pasar por las consiguientes humillaciones de la pobreza, y que nunca perdió el fortísimo impulso que la llevó a volar alto y convertirse en una escritora de primera fila. Y en toda esta meritoria y bonita historia, el amor fue para ella un factor fundamental. En el *Manuel de Saint-Germain-des-Prés*, Boris Vian recoge que el lanzamiento del barrio se debió en gran medida a la inseparable pareja Beauvoir-Sartre y a su fama literaria. Las «caves existencialistas» fueron proliferando y Sartre fue coronado Papa del existencialismo, mientras que Beauvoir recibió el título de Nuestra Señora de Sartre.

Al cumplir los treinta y siete años, Simone de Beauvoir se encuentra consolidada en la búsqueda y realización de su proyecto original, constantemente revisado y fortalecido. Al borde de los cuarenta sabe que es una escritora comprometida, que pone en

práctica una moral, la extraída del existencialismo, que la va conduciendo precisamente, por donde ella había querido ser conducida. El existencialismo afirma que Dios no existe, pero con este postulado, Beauvoir llega a la conclusión contraria a la que puso Dostoievski en boca de Iván Karamazov: «Si Dios no existe, todo está permitido». Su síntesis es: «Dios no existe, nada está permitido», es decir, al no estar Dios para permitir o castigar, cada cual es totalmente responsable de sus actos. Cada uno es lo que él se hace. «Es en el seno del mundo dado —concluye— donde debe el hombre hacer que triunfe el reino de la libertad.»

Simone es una convencida de que el objetivo de los existencialistas es incitar al público a reflexionar sobre la libertad, la esperanza y el amor fraterno. «El escritor —dice— puede sentar los nuevos cimientos de una esperanza justificada y de una acción moral.»

Que la vida y la obra de Simone de Beauvoir está llena de una gran carga de amor, es algo innegable. Hasta el mismo François Mauriac que tanto había atacado el existencialismo y a sus Popes, recogió velas veinte años después y rectificó diciendo: «Ciertamente, se trata de una buena vida, según el mundo que nos muestra Simone de Beauvoir, a pesar de su desorden y sus excesos... esas vidas de placeres, la de Simone de Beauvoir y de Sartre no son sino un retazo brillante. La realidad es un trabajo furioso, ininterrumpido y la sed de justicia que habrá determinado su elección política».

El existencialismo tan atrayente de Beauvoir encierra inteligencia, trabajo intenso y amor comprometido. Ella lo resume bien en su pequeño, gran libro, *¿Para qué la acción?:* «Ese chico no es mi hermano —escribe—. Pero si lloro por él, no es ya un extraño. Son mis lágrimas las que deciden. Nada está decidido antes de que yo decida. Cuando los discípulos preguntaron a Cristo: ¿Cuál es mi prójimo?, Cristo no respondió con una enumeración. Relató la parábola del buen samaritano. Ese fue el prójimo del hombre abandonado en el camino a quien cubrió con su manta y socorrió: no se es el prójimo de nadie, se hace de otro un prójimo mediante un acto». Y especifica más al añadir: «Hace falta solamente para que ese pedazo de universo me pertenezca que lo cultive verdaderamente. La actividad del hombre es frecuentemente perezosa; en lugar de cumplir verdaderos actos se contenta con falsas apariencias. Para saber lo que es mío, es necesario saber lo que hago verdaderamente».

Hacer del otro un prójimo fue una constante preocupación de Simone de Beauvoir en el transcurso de su existencia, y puso todo su ser al servicio de este objetivo que nunca perdió de vista. Quería dar lo mejor de ella misma, y para ello, un primer paso esencial consistió en saber quién era ella misma: para perderse, primero hay que encontrarse, pues de lo contrario, se está ya perdido de antemano.

Es a través del amor y la reflexión, como Beauvoir va descubriendo su individualidad, que seguidamente, y ya sin lugar a dudas, supo integrar en un entorno muy amplio con la voluntad inquebrantable de muchas horas de trabajo.

La realidad de esta escritora francesa es la de una gran individualidad que se integra muy hondo en la sociedad de su siglo XX, y todos nos hemos beneficiado —poco o mucho— de la integración de tan enorme personalidad.

Una infancia rodeada de amor

Quienes están en contacto con el mundo de los niños, insisten cada vez más en la importancia que tienen los primeros años en la formación del individuo. El bebé que es odiado, abandonado, frustrado, tiene muchas probabilidades de convertirse en un esquizofrénico. En grado menor, la indiferencia, el abandono, la falta de estímulos hacen nacer en él un sentimiento de inseguridad y lo llevan a encerrarse en sí mismo. Simone de Beauvoir al recordar sus primeros tiempos dice: «Ignoro cómo fui destetada, cómo fui iniciada en la pulcritud y cómo reaccioné. Pero mi madre era joven, alegre, y estaba orgullosa de haber logrado su primer hijo: tuvo conmigo relaciones tiernas y cálidas. Una familia numerosa rodeó con solicitud mi cuna. Me abrí al mundo confiadamente. Los adultos soportaron mis caprichos con una sonrisa de complacencia: eso me convenció de mi poder sobre ellos. Mi optimismo animó esta exigencia que me ganó desde el comienzo de mi historia sin abandonarme nunca: ir hasta el fondo de mis deseos, de mis rechazos, de mis actos, de mis pensamientos. Sólo se exige cuando se cuenta con obtener de los demás y de uno mismo lo que se reclama; sólo se lo puede obtener si se lo reclama. Agradezco a mis primeros años por haberme dotado de esas disposiciones externas».

Es cierto que la vida no es un simple desarrollo lineal, y que en cualquier momento corre el riesgo de ser detenida, desviada o mutilada, pero igual de cierto es que un comienzo feliz pone al individuo en situación de sacar provecho de toda una serie de circunstancias positivas, mientras que un comienzo desdichado puede quitar muchas oportunidades.

Beauvoir insiste en el tema de su infancia: «La mía fue serena. La comprensión que reinaba entre mis padres confirmó —al margen de algunos tropiezos— el sentimiento de seguridad adquirido desde la cuna. Por lo demás, no había conflictos entre la imagen que el medio me ofreció y mi evidencia íntima».

El hecho de tener una hermana menor, también lo señala Beauvoir como un dato muy positivo en su vida afectiva y en el desarrollo personal de sus primeros años. Entre Simone y Poupette se estableció una buenísima relación fraterna que se fue consolidando a lo largo de toda su vida. «¿Si hubiera sido un varón —se pregunta—, las cosas habrían marchado de manera distinta? No sé. De todos modos, creo que no habría sido ventajoso para mí, más bien habría padecido. Creo que haber tenido una hermana menor y próxima a mí por la edad fue una de mis suertes. Me ayudó a afirmarme. Inventé la mezcla de autoridad y de ternura que caracterizaron mis relaciones con ella. Le enseñé a leer, a escribir y a contar por mi propia iniciativa. Elaboré por mí misma nuestros juegos y nuestra viva relación. Mi actitud respecto a ella derivaba de lo que yo era. Feliz, segura de mí y abierta, nada me impedía acoger cálidamente a una hermana menor por la que no sentía celos.»

Una adolescencia conflictiva

Hasta los doce o trece años su padre era para Simone el colmo de toda su admiración y afecto. Le impresionaba su cultura, su inteligencia, su facilidad de expresión. A partir

de los trece años las relaciones se hicieron tirantes, ya que al crecer, iba advirtiendo las contradicciones del personaje.

«George de Beauvoir se ocupaba cada vez menos de su hogar —escriben las biógrafas de S. de Beauvoir, C. Francis y F. Gontier—. Por las noches iba a jugar al bridge, los domingos iba a las carreras, pero tenía muy poco dinero para derrochar, verdaderamente. A veces volvía a las ocho de la mañana, apestando a alcohol. Se le veía en el Café de Versailles, conocido por sus prostitutas, o salir del Sphinx, el famoso burdel del boulevard Edgar-Quinet.» El ambiente familiar se fue haciendo cada vez más denso. Se peleaban por cualquier cosa, y su madre, callada y encogida, no se atrevía a enfrentarse con la situación. Simone recuerda «las bofetadas, los gritos, las escenas, no sólo en la intimidad, sino incluso en presencia de invitados». Por aquel entonces, su refugio y su remanso de paz comenzó a ser la literatura, culto que en un principio debió a su padre quien les había inculcado que el poder, el dinero y los éxitos sociales desaparecían ante el genio creador.

El hogar amoroso y feliz de la infancia había derivado en un caos, pero el caótico panorama familiar a Simone ya la pesca preparada para no sucumbir. Desde muy pequeña sabe que una mujer puede abrirse bien camino en el campo de las letras y está dispuesta a luchar para conseguirlo, también sabe que de ninguna manera piensa vegetar como su madre. A los quince años, cuando le preguntan, «¿Qué quieres ser de mayor?», responde, «Una escritora famosa».

La certeza de que un día alcanzaría la independencia económica y la gloria le dio una gran seguridad interior y le llevó a que las dificultades familiares no alteraran el curso de su vida. Pero otro factor importante también va a influir de manera fundamental en los ánimos de Simone, se trata del descubrimiento del amor, por primera vez fuera del ambiente estrictamente familiar.

Ser yo misma y amar

Beauvoir recuerda en sus *Memorias de una joven formal* que su primer gran enamoramiento fue a los diez años por una compañera de clase llamada Zaza Mabille: «El azul del cielo se empañó —escribe—. Las clases me aburrían... Los días ya no tenían aliciente... Parecía que el mundo hubiera muerto sin avisar... Cuando apareció Zaza, empezamos a hablar, a contar, a comentar; las palabras me salían a borbotones y en mi pecho ardían mil soles; en un estallido de alegría me dije: "¡Era a ella a quien echaba de menos!" Mi ignorancia de las auténticas aventuras del corazón era tan radical, que no se me ocurrió que sufría por su ausencia».

«No pretendía que Zaza sintiera por mí —dice también— un sentimiento tan definitivo: me bastaba ser su compañera preferida. La admiración que sentía por ella no me disminuía a mis propios ojos. El amor no es la envidia. No concebía nada mejor en el mundo que ser yo misma y querer a Zaza.»

Simone cuenta en sus *Memorias* cómo a partir de aquel entonces sus padres dejaron de ser para ella «generentes seguros», y pasó a querer tanto a Zaza que le parecía más real que ella misma: «yo era su negativo».

En el período de aquel gran primer amor, Simone descubrió mucho de ella misma; de sus emociones, sueños, deseos..., pero no llegó a descubrir lo que supone el poder comunicarse sinceramente con alguien. «Nada más convencional —dice— que las cartas que cambiábamos. Zaza utilizaba los lugares comunes un poco más elegantemente que yo; pero ni la una ni la otra expresábamos nada de lo que nos importaba realmente.»

En el último tomo de sus *Memorias* titulado *Final de cuentas,* Simone analiza desde su vejez, los acontecimientos que de alguna forma han sido claves en su vida. Cuando recuerda su amor por Zaza, reconoce que gracias a ella conoció la alegría de amar, el placer del intercambio intelectual y de las complicidades cotidianas. Gracias a ella abandonó su personaje de niña sabia, al enseñarle, aunque superficialmente, la independencia y la irrespetuosidad. Sin embargo, añade que Zaza «no participó en los conflictos intelectuales que marcaron mi adolescencia; nunca la mezclé con el proceso que se llevaba a cabo en mí. Incluso le oculté cuidadosamente que leía libros prohibidos, que cuestionaban la moral y la religión, y le disimulé durante mucho tiempo que ya no creía en Dios».

Beauvoir ya anciana, sintetiza lo que para ella significó aquel primer amor diciendo: «Sin Zaza mi adolescencia y mi juventud habrían pasado en una triste soledad. Fue mi única relación alegre con la vida no libresca. Tendía a defenderme con un orgullo crispado contra las fuerzas hostiles; mi admiración por Zaza me salvó, librándome de llegar a los veinte años desconfiada y amargada, en vez de estar dispuesta a acoger la amistad y el amor, única actitud propicia a suscitarlos».

En casi todos sus libros la escritora francesa afirma una y otra vez que ella siempre ha dado mucha importancia al amor, seguidamente veremos cómo a lo largo de toda su vida real también supo dársela.

Un ser superior

Como la inmensa mayoría de las quinceañeras, al cumplir esa edad, Simone elucubra acerca del que ha de ser el hombre de su vida: «Me enamoraría —escribe— el día en que un hombre me subyugara por su inteligencia, su cultura, su autoridad». Y también aclara: «yo sólo me casaría si encontrara más cumplido que yo a mi semejante, a mi doble». Reclamaba alguien que fuera superior a ella y tiene claro que no está dispuesta a remolcar a un zángano: «En ese caso —dice— el celibato era preferible al casamiento. La vida en común debía favorecer y no contrariar mi empresa fundamental: apropiarme del mundo». Durante varios años ese esquema orientó sus sueños.

Beauvoir se enamoró primeramente de uno de sus profesores llamado Garric, pero el asunto no pasó de ser un amor platónico de alumna a profesor. Seguidamente, fue un primo suyo quien pasó a ser el hombre de sus sueños: «Miraría a Jacques: sería mío —escribe en *Memorias de una joven formal*—. Ninguna duda: lo amaba, ¿por qué él no iba a quererme? Me puse a hacer proyectos de felicidad».

Jacques nunca llegó a declarársele en firme. Ella por su parte, tampoco deja nunca de dudar: «Por momentos me convencía que podía vivir junto a Jacques sin mutilarme; luego el terror volvía a apoderarse de mí. ¡Encerrarme en los límites de otro! Tengo

horror de ese amor que me encadena, que no me deja libre». A pesar de todas las ilusiones que tiene puestas en su primo, nunca deja de pensar en el amor en un sentido más amplio: «Sin embargo —escribe—, amaba la vida apasionadamente. Hacía falta poca cosa para devolverme la confianza en ella, en mí: una carta de uno de mis alumnos de Berck, la sonrisa de una obrera de Belleville, las confidencias de una compañera de Neuilly, una mirada de Zaza, una gratitud, una palabra tierna. En cuanto me sentía útil o querida el horizonte se iluminaba de nuevo y me hacía promesas a mí misma: Ser querida, ser admirada, ser necesaria; ser alguien. Estaba cada vez más segura de tener un montón de cosas que decir: las diría».

En *Final de cuentas,* último tomo de sus *Memorias,* Simone de Beauvoir resume así el significado de sus primeros amores: «A los dieciocho años, incómoda en mi casa y conmigo misma, soñé, no con ser otra, sino con compartir una vida que me pareciera admirable —la de Garric— o emocionante —la de Jacques—. Ese sueño duró bastante sin que yo creyese en él del todo. Mis sentimientos por Jacques estaban inflados, mientras que los que experimentaba por Zaza eran verdaderos. Aunque insólito, él no tenía nada notable, mientras que Zaza era excepcional».

Explosión de alegría y de tormento

En 1928, en la Sorbona, cuando Simone de Beauvoir no había cumplido aún los veintiún años, conoció a un trío de candidatos a la cátedra de filosofía, se trataba de Paul Nizan, Jean-Paul Sartre y René Maheu. Conocidos por sus audacias intelectuales y su agresividad, Simone se hizo primeramente amiga de Maheu que parecía el menos duro de los tres.

René llegó a gustarle, y mucho, pero ella no acababa de tragar con lo de ser «una segundona», ya que él estaba casado. Tampoco coincide con su escala de valores, y así lo explica al decir que le parecía indecente que los esposos estuvieran «ligados recíprocamente por obligaciones materiales: el único lazo entre dos personas que se amaban debería haber sido el amor».

Y mientras se encuentra en este estado de ánimo, va descubriendo a otro de los componentes del grupito, Sartre, que como «una explosión de alegría y de tormentos» ha de convertirse en el eje central de sus días: «Sartre —escribe— respondía exactamente al deseo de mis quince años: era mi doble, el ser en quien encontraba reflejadas todas mis manías llevadas a la incandescencia. Con él podría compartirlo siempre todo».

Por su parte, Sartre no era demasiado propenso a dejarse llevar por las emociones, además se encontraba enfrascado en su reciente teoría que llamaba «los abstractos emocionales», que se traducía en expresar con palabras las emociones. Para ello era preciso un dominio constante de sí mismo y un saber poner distancias oportunas para permanecer siempre lúcido.

Sartre a sus veinticuatro años supo que no quería perderse el amor de Simone, pero no estaba dispuesto a que ese amor le exigiera renuncias. Desde un principio dejó claro que él no tenía vocación de monógamo, cosa nada nueva, ya que desde siempre, un elevado número de hombres han venido manteniendo relaciones con varias mujeres. La originalidad que él aportaba era el proclamar que las mujeres deberían de hacer lo

mismo, es decir, mantener relaciones con varios hombres. Esto que Simone asumió y que para ella fue fuente de alegría y de tormentos, Sartre lo explicó diciendo: «Lo que hay entre nosotros es un amor necesario: pero nos conviene también conocer amores contingentes». Según él, esos amores contingentes deberían ser amores, y no aventuras pasajeras, podían durar mucho tiempo —lo que diera de sí la cosa—, y ser apasionados, sin que por ello se rompieran ni alteraran los fuertes lazos que les unían.

Simone, que ya había tenido ocasión de ver en su entorno los fallos del matrimonio convencional, que tantas veces degenera en trampas, engaños y aventuras extraconyugales, decidió aceptar las arriesgadas reglas de juego que le proponía Sartre: toda una revolución si pensamos que estaba corriendo el año 1929. Confiada o convencida, o ambas cosas a la vez, Simone explica el salto que dio en *La plenitud de la vida:* «En toda mi existencia no había encontrado a nadie tan dotado como yo para la felicidad, ni que se empeñara en conseguirla con tanta obstinación. En cuanto la tuve a mi alcance, se convirtió en mi único objetivo. Si me hubieran ofrecido la gloria y hubiera tenido que ser a costa de la felicidad, la habría rechazado. No sólo causaba efervescencia en mi corazón: yo pensaba que me ofrecía la verdad de la existencia y del mundo». Sartre se había convertido ya en el amor de su vida y sólo la muerte podría separarlos.

Vivir en total transparencia

Sin ningún tipo de ataduras, «sin velos, en una desnudez absoluta», Sartre le propone a Simone el vivir en total transparencia, tal y como él ya lo viene haciendo con sus dos íntimos amigos, Nizan y Guille. Por transparencia entiende la sinceridad total entre dos seres que se esfuerzan en informarse mutuamente de todo lo que dicen, hacen o sienten en cualquier circunstancia de la vida. Lo cual implica un esfuerzo de lucidez total consigo mismo. Comunicar todas las experiencias propias, analizarlo todo, a la gente, el entorno, los acontecimientos, y de todo ello ir sacando el material para su escritura. El escritor ha de revelar el mundo, dar testimonio del hombre y la transparencia es un ejercicio básico para conseguirlo.

Alentados por su racionalismo cartesiano, Beauvoir comenta en *La plenitud de la vida* que adoptaron esta actitud, precisamente porque les convenía: «Ningún escrúpulo, ningún respeto, ninguna adherencia afectiva nos impedía tomar nuestras decisiones a la luz de la razón y de nuestros deseos; no veíamos en nosotros nada opaco ni turbio: creíamos ser pura conciencia y pura voluntad. Esa convicción se fortalecía con el entusiasmo por el cual apostábamos sobre nuestro porvenir; no estábamos entregados a ningún interés definido puesto que el presente y el pasado debían superarse sin cesar. No vacilábamos en oponernos a todas las cosas y a nosotros mismos cada vez que la ocasión lo requería; nos criticábamos, nos condenábamos con soltura, pues cualquier cambio nos parecía un progreso».

No sin esfuerzo, Simone se identificó pronto con las ideas que Sartre tenía claras: eran escritores. Cualquier otra determinación era ficticia. Se trataba de seguir el precepto de los antiguos estoicos que también lo habían apostado todo a la libertad. Había que comprometer cuerpo y alma en la obra que dependía de ellos, y liberarse de todas las cosas que no dependían.

En los comienzos de los años treinta, cuando Simone se encontraba en pleno arrebato de enamoramiento, Sartre le propone una separación de dos o tres años, para encontrarse luego de nuevo en algún lugar del mundo, en Atenas, por ejemplo. Simone escribe recordando aquella etapa: «Nunca seríamos un extraño el uno para el otro, nunca el uno recurriría en vano al otro, y nada sería más fuerte que esa alianza; pero no tenía que degenerar ni en obligación ni en costumbre: debíamos salvarla a cualquier precio de esa podredumbre. Acepté. La separación que encaraba Sartre no dejaba de asustarme».

Simone, en su estado de efervescencia amorosa, no deseaba sino presencia y proximidad del ser amado. Sus biógrafas, C. Francis y F. Gontier, afirman que «vivía su amor con tal intensidad, que se asustaba de sentir adormecerse sus ambiciones y esfumarse su independencia. Intentaba poner en marcha su voluntad. En vano. La obsesión de su amor le robaba todo el tiempo». Por su parte, Sartre ni por un momento se perdía en exaltaciones de estados de ánimos que le llevarían a desviarse de lo que consideraba su objetivo primordial.

En la «plenitud de la vida» Simone recuerda un hecho que puede ser muy ilustrativo a la hora de hablar del temperamento frío y apasionado, de uno y de otra, respectivamente. Simone recuerda: «Una tarde mirábamos desde lo alto de Saint-Cloud un gran paisaje de árboles y de agua; yo me exaltaba y le reprochaba a Sartre su indiferencia: él hablaba del río y de los bosques mucho mejor que yo pero no sentía nada. Se defendió. ¿Qué es sentir? No tenía ninguna tendencia a las palpitaciones de corazón, a los escalofríos, a los vértigos, a todos esos movimientos desordenados del cuerpo que paralizan el lenguaje: se apagan y no queda nada; concedía más precio a lo que llamaba «los abstractos emocionales»; el significado de un rostro, de un espectáculo, lo alcanzaba bajo una forma desencarnada y se mantenía lo bastante desligado para tratar de fijarlo en frases. Varias veces me explicó que un escritor no podía tener otra actitud; el que no siente nada es incapaz de escribir; pero si la alegría, el horror, nos sofocan sin que los dominemos tampoco sabremos expresarlos».

Amante y amiga

Sartre, desde el principio de sus relaciones, animó a Simone a preservar lo que consideraba que había en ella de más estimable: su gusto por la libertad, su amor por la vida, su curiosidad y su voluntad de escribir. No sólo la alentaba sino que la ayudaba, y cuando veía que sus cinco sentidos no estaban puestos en su trabajo la advertía: «Procure no convertirse en una mujer de su casa». Y la comparaba con aquellas mujeres que después de haber luchado duro para conseguir su independencia se conformaban con ser la compañera de algún hombre.

Ella nunca le defraudó y así él lo ha reconocido en muchas ocasiones: «Lo maravilloso de Simone de Beauvoir es que posee la inteligencia de un hombre y la sensibilidad de una mujer. Es decir, que encontré en ella todo cuanto podía desear». Fue su Amante y fue su Amiga en una fecunda y maravillosa relación que duró desde que se conocieron hasta su muerte: «Tuve tres "amigos íntimos" —dice Sartre— y cada uno correspondió a una época determinada de mi vida: Nizan, Guille y el Castor (porque el Castor también fue mi amigo y sigue siéndolo). Lo que me aportaba la amistad era

mucho más que el afecto (fuera cual fuere), un mundo federativo en el que mi amigo y yo conjugábamos todos nuestros valores, todas nuestras ideas y todas nuestras aficiones. Y ese mundo se renovaba mediante una incesante invención. Al propio tiempo, cada uno de nosotros apoyaba al otro y de eso resultaba una pareja de una fuerza considerable... El resultado de esa federación, cuando alcanzó, también con el Castor, su punto culminante, fue una felicidad aplastante, semejante al verano».

Desde que se conocieron, ninguno de ellos escribió una sola página sin someterla a la supervisión del otro, y lo mismo hicieron con sus sentimientos y con sus actos, hasta el punto que Simone ha dicho: «Eramos uno solo». Sartre también expresó en 1977 «que existe una relación en profundidad que, en algunos momentos, llega casi a crear una individualidad, un nosotros que no es el tú y yo, que es verdaderamente el nosotros. Logré ese nosotros con Beauvoir durante toda mi vida».

Pero esto no surge como por generación espontánea, sino que es algo que se va construyendo. Ellos nos han contado que siempre vivieron sumamente pendientes uno de otro, pero respetándose una independencia total y sin vivir nunca juntos. Nunca se juraron fidelidad eterna y, sin embargo, su relación duró mientras vivieron. La única garantía de su amor fue su mutua transparencia. Su forma de vivir su amor para ellos fue la mejor, pero por eso no trataron de imponerla a los demás. Simone en *La plenitud de la vida* viene a decirnos que lo idóneo es que cada pareja trate de trazarse su propio camino: «En fin —escribe—, ninguna máxima intemporal impone a todas las parejas una perfecta traslucidez: corresponde a los interesados decidir qué tipo de acuerdo desean alcanzar; no tienen ni derechos ni deberes a priori».

Y la molesta enormemente el sentirse juzgada hasta el punto de irritarse cuando terceras personas aprueban o critican las relaciones que ellos han construido, sin tener en cuenta la particularidad que las explica y las justifica. Ella piensa que la fraternidad que soldaba sus vidas hacía superfluos e irrisorios todos los lazos que se hubieran podido forjar. Por ejemplo, ¿para qué habían de vivir bajo un mismo techo si consideraban que el mundo era su propiedad común?, y ¿por qué tener miedo a poner distancia entre ellos si sabían de cierto que nunca podían separarse? En los comienzos de los años sesenta, Simone explica segura de que un solo proyecto les animaba: «abrazarlo todo y testimoniar de todo; él nos mandaba que siguiéramos en caso de necesidad caminos divergentes, sin ocultarnos el uno al otro ni el menor de nuestros hallazgos; juntos nos plegábamos a sus exigencias, a tal punto que en el mismo momento en que nos dividíamos, nuestras voluntades se confundían. Lo que nos ligaba era lo que nos desligaba; y por esa libertad nos encontrábamos ligados en lo más profundo de nosotros mismos».

Conocer con alguien un entendimiento total es un enorme privilegio. Simone fue profundamente consciente de este privilegio, y en todo momento estuvo dispuesta a pagar el precio necesario, por muy alto que fuera.

Azar y libertad

Con sesenta años cumplidos, en su *Final de cuentas,* Simone se pregunta si ella habría llegado a evolucionar en caso de no haber conocido a Sartre, ¿se habría desembarazado de su individualismo, su idealismo y su espiritualismo? La respuesta es que no

lo sabe, sólo sabe que lo encontró y que para ella tal encuentro supuso el acontecimiento capital de su existencia.

Sus sueños de infancia y adolescencia no eran sueños huecos, en ella poseían realidad, pero aún así, es cierto que las circunstancias le ayudaron, ya que está muy dentro de lo posible el que no hubiera podido encontrar con nadie un acuerdo perfecto. «Pero cuando mi oportunidad me fue dada —escribe Beauvoir—, si me aproveché de ella con tanto entusiasmo y empeño es porque respondía a un llamado muy antiguo».

A sus ojos Sartre la sobrepasaba, y le resultaba confortable estimarlo más que a ella misma. No le disgustaba que la llamaran «la gran sartriana» o «Nuestra Señora de Sartre».

«Nunca más saldrá de mi vida», dijo Simone de Beauvoir cuando conoció a Sartre y contaba veinte años de edad. Cincuenta y cinco años después, con motivo del fallecimiento de Sartre escribió: «Su muerte nos separa. Mi muerte no nos reunirá. Así es; ya bastante hermoso ha sido que nuestras vidas hayan podido coincidir durante tanto tiempo». Se trata del principio y el fin de la historia de amor de una pareja que ha admirado a toda una época. Para unos ha sido un modelo de vida, para otros un motivo de intriga, de irritación o de envidia, pero a nadie han dejado indiferente estos dos escritores y filósofos de la libertad, que a lo largo de más de cinco lustros no dejaron nunca de estar unidos en todo lo que ellos consideraban esencial. «Eramos de la misma especie —dice Beauvoir— y nuestro entendimiento iba a durar mientras viviéramos... y nada prevalecería contra esa alianza». Sartre también dice de la alianza entre ellos dos: «Nos comprendimos como dos seres particularmente semejantes... Nunca he hablado en realidad de mis teorías más que con ella... Era el fin de una soledad que no he vuelto a sentir nunca... La relación profundísima, única, que me unía a Simone de Beauvoir era la mejor, la más elevada».

¿Influencia total?, ¿ósmosis?, ¿en qué eran idénticos y en qué eran distintos Beauvoir y Sartre? En su afán de transparencia y comunicación total, fueron ellos mismos quienes contestaron a estos interrogantes en un esclarecedor diálogo mantenido en 1975.

Sartre: Diría que nos hemos influido totalmente.
Beauvoir: Yo diría, en cambio, que no es una influencia, sino una especie de ósmosis.
Sartre: Si quieres, bueno, cuando no se trata sólo de la literatura, sino de la vida, decidimos siempre juntos, y cada cual influye en el otro.
Beauvoir: A eso le llamo yo ósmosis. Tomamos las decisiones en común, y desarrollamos los pensamientos en común.

En los finales de los años cuarenta, cuando ambos conocían ya lo que era el éxito literario, Simone comentó con sentido del humor: «Reinábamos juntos, Sartre y yo, como los Reyes Católicos». Tanto monta, monta tanto, Isabel como Fernando.

Ni esposa, ni madre

Si el amor, como dice Simone, fue algo muy importante en su vida, no menos importante es el que su concepto de amor poco tiene que ver con el que del mismo han tenido y tienen una mayoría de las mujeres. Hablar de amor en los años veinte, y en los ochenta también, para muchas sigue siendo indesligable de matrimonio, maternidad, convivencia cotidiana y proximidad física. Para Beauvoir nada de todo esto parece



ser lo más importante de su vida amorosa, sino que por el contrario, pueden suponer trabas a su realización.

En 1984, dos años antes de su muerte y en plena madurez de juicio, Beauvoir considera que la maternidad no es la misión esencial de la vida de una mujer. Que de la capacidad biológica de traer niños al mundo no se deriva obligatoriamente el deber social de la maternidad. Que la maternidad no es en sí un acto creativo. Que en las condiciones de vida actuales, la maternidad reduce a menudo a las mujeres a una verdadera esclavitud. Por estas razones es necesario contestar a la ideología de la maternidad, y la división del trabajo en tareas masculinas y femeninas: «Se explota a las mujeres y ellas se dejan explotar en nombre del amor», decía Simone.

Muchos años antes, al final del *Segundo Sexo*, ya expresaba su deseo de que algún día los hombres y las mujeres se vuelvan a encontrar, «que afirmen sin equívoco su fraternidad». Una visión noble y audaz de una sociedad liberada de la prisión de los roles sexuales y de las relaciones dueño-esclavo.

«El juicio de valor que hago —insistía Beauvoir en 1984—, lo que yo condeno, no es a las madres, sino a la ideología que incita a todas las mujeres a ser madres, y las condiciones en las que deben serlo.»

Por otra parte, también considera que «las relaciones madre-hija son generalmente catastróficas. Desde mi punto de vista —puntualiza—, a lo más son soportables, pero nunca apasionadas, amorosas, tiernas, como yo creo que deben ser las relaciones. La relación de amistad es la más completa y la más maravillosa.

Parece ser que Mme. Morel, una íntima amiga de Beauvoir y de Sartre, les sugirió en más de una ocasión que tuvieran un hijo, y que ella se encargaría de su cuidado y educación para que en nada perturbara el trabajo de sus padres, pero ellos no quisieron pasar por esta experiencia, prefiriendo seguir su marcha de investigación de la propia interioridad y la de su entorno. Como escribe Simone al referirse a los dos personajes centrales de su novela *La invitada:* «Estaban juntos en el centro de un mundo que tenían la misión de revelar». De la protagonista, con quien se identifica, dice al hablar de todas las dichas: «en primer lugar estaba la de poder colaborar con él; su cansancio y su esfuerzo común les unían más estrechamente que un abrazo. No había ni un momento de aquellos ensayos agotadores que no fuera un acto de amor».

Fidelidad y sexualidad

«Te he sido fiel a mi manera», solía decirle Sartre a Beauvoir cuando le contaba su último flirteo, o le hablaba de su ligue de turno, que tuvo un montón. Ella no podía quejarse de la actitud de él, ya que esto formaba parte del juego que ambos voluntariamente habían aceptado, pero ello no quita que en determinados momentos ella sufriera de mal de amores y de celos. «Soy frío», comentaba Sartre de sí mismo, y al preguntarse sobre las turbaciones de la sexualidad en su juventud dice: «No es que a los veinticinco años ignorase el asunto, pero me parecía un escándalo irrazonable». Despreciaba todos los desórdenes del cuerpo y estaba convencido de que movilizando la voluntad uno siempre puede dominarse.

Simone, con su aparente frialdad, al enamorarse de Sartre se descubre como un ser

profundamente apasionado. Ella, que se había esforzado en dominar su cuerpo y creía que lo físico nunca debía predominar sobre lo espiritual, reconocía que sus deseos superaban a su voluntad: «Tomar cuerpo es una gran fiesta». Sus ardores, sobre todo al principio, fueron causa de sufrimiento y dolor, ya que Sartre en ningún momento perdía su lucidez. El definía su mente como «una higiénica sala de operaciones» y trataba sus sentimientos como si fueran ideas. Las relaciones con los otros tenían como finalidad principal el descubrirse a sí mismo y a los otros y a continuación poder expresar ese descubrimiento.

Simone, por el contrario, cuenta que en sus primeros tiempos de enamoramiento, su pasión por Sartre le hizo perder el centro de su propia vida, perdió las riendas y se sentía arrebatada: «Me despeñaba por los abismos de la muerte, del infinito, de la nada. Cuando el cielo se serenaba, nunca sabía si estaba despertando de una pesadilla o si me estaba sumiendo en un largo sueño azul». En 1984, desaparecido ya Sartre, Simone habló de su vida sexual con la sinceridad y claridad que siempre le caracterizaron: «El acto sexual propiamente dicho a Sartre no le interesaba particularmente. Pero a él le gustaba acariciar. Para mí las relaciones sexuales con Sartre fueron enormemente importantes los dos o tres primeros años —fue con él con quien yo descubrí la sexualidad—. Después eso perdió su importancia, en la medida en que para Sartre tampoco la tenía. Aunque nosotros continuamos teniendo relaciones sexuales bastante tiempo, durante quince o veinte años. Pero eso no era la cosa esencial».

En estas mismas declaraciones va más allá de su relación concreta con Sartre al decir: «Ningún hombre me ha tocado nunca si nosotros no hemos estado ya unidos por una gran amistad». Y añade que nunca vivió «sexualidad anónima», es decir, el deseo puramente físico satisfecho con cualquiera.

Amantes y otras contingencias

Según nos cuenta Simone de Beauvoir, Sartre quería en su vida lo esencial y lo contingente: lo quería todo sin perderse un ápice de nada. Lo esencial era Simone y lo contingente es una cosa que puede cambiar, que no es de capital importancia, lo cual no significa que carezca de importancia. «Imaginaba de buen grado —decía Sartre en 1976— a sucesivas mujeres: todas ellas lo serían todo para mí en un momento dado. Las cualidades de Simone de Beauvoir hicieron que ella ocupase en mi vida el lugar que ocupa y que nadie más puede ocupar... Comprendimos los dos lo que significábamos el uno para el otro».

Cuando Beauvoir y Sartre se conocieron y se enamoraron, Sartre ya tenía una amiga y amante, Simone Jolivet: mujer audaz, inteligente y ambiciosa, extravagante y dispuesta a despreciar todos los tabúes. Las biógrafas de Beauvoir cuentan que Sartre «había estado ardientemente enamorado de esa chica, a la vez apasionada y fría, capaz de utilizar su cuerpo para atrapar a ricos amantes o para darse el lujo de una aventura desinteresada, llena de tormentas, peleas y reconciliaciones con él».

Simone descubrió entonces lo que era el tormento de los celos: ¿tenía Sartre más afinidades con la otra Simone, más desparpajada?, ¿era ella una simple puritana?. «Me costaba juzgarla —escribe en *La plenitud de la vida*—. La facilidad con la cual usaba

de su cuerpo me chocaba, pero ¿había que condenar su desenvoltura o mi puritanismo? Espontáneamente, mi cuerpo, mi corazón, la condenaban; mi razón, sin embargo, rechazaba ese veredicto: quizá debía interpretarlo como un signo de mi propia inferioridad».

Sartre, sin ningún tipo de escrúpulos ni reparos, hablaba a Beauvoir de Jolivet y a Jolivet de Beauvoir, ésta última optó por tomar la vía directa y decidió que lo mejor era conocerse entre ellas. La escritora francesa reconoce que quedó desconcertada al reconocer ante ella al prototipo de mujer liberada y creadora. Tuvo sensación de derrota y comenta: «Sólo una brillante afirmación de mí misma hubiera restablecido el equilibrio».

A medida que Beauvoir fue reconquistando el dominio de sí misma, entre estas dos mujeres surgió una buena relación de respeto mutuo y admiración.

Con la Jolivet da comienzo una interminable cadena de «amores pasionales» (Sartre llama así a los amores que tuvieron alguna importancia en su vida), que Beauvoir intentó sobrellevar lo mejor posible, primero con el sobresalto de los celos, después con mayor calma, al comprobar que los «amores contingentes» no deterioraban su «amor esencial».

«En cuanto nos conocimos —escribe Simone en una de sus primeras cartas a Jean-Paul Sartre—, me dijiste que eras polígamo, que no tenías intención de limitarte a una sola mujer, a una sola historia, y fue un valor entendido...»

La regla de la transparencia que ejercieron en su mutua relación les permitió, como mujer y como hombre, comprender lo más exactamente posible qué eran la vida y el amor para el sexo opuesto. «La palabra amor —escribe Beauvoir— no tiene el mismo significado en absoluto para uno y otro sexo y eso es una de las fuentes de los graves malentendidos que los separan... El amor no es más que una ocupación en la vida del hombre, mientras que para la mujer, es la vida misma».

Beauvoir aceptó la cláusula de los amores contingentes porque pensaba que esto le llevaría a vivir el amor como un ser libre. «El individuo que es sujeto —escribe—, que es él mismo..., se esfuerza por ensanchar su dominio sobre el mundo... Para la mujer, el amor es una total dimisión en provecho de su amo.» Ella no pretendía vivir una dimisión en provecho de Sartre, sino que deseaba la igualdad en sus relaciones, relaciones en las que los dos se enriquecerían de todo aquello que vivía el otro.

El primer triángulo

El tenía treinta años y luchaba contra el aburrimiento y la caída de su pelo. Ella veintisiete y atravesaba una crisis de angustia. «Estábamos hartos —escribe Beauvoir— de nuestros exactos exámenes de conciencia de intelectuales, hartos de la vida virtuosa y formal que llevábamos, hartos de aquello que denominábamos entonces "lo construido". Atravesaban estos estados de ánimo, cuando surgió una tercera persona que pasó a convertirse en el centro de sus vidas, se trata de Olga, una alumna de Simone. Sartre explica en sus *Cuadernos de guerra:* «Necesitábamos cierta desmesura, porque llevábamos demasiado tiempo siendo comedidos. Todo aquello terminó con un extraño humor negro que adquirió tintes de locura alrededor del mes de marzo, y acabó cuando conocía a O., que era precisamente lo que deseábamos y nos permitió ver claro.»

Olga era una jovencísima eslava rubia. Extremista, generosa, independiente, tenía unos impulsos sentimentales, un sueño de absoluto y una impetuosidad, que hicieron que Sartre se enamorara locamente de «la pequeña rusa»: «Llegué a lo más hondo de mi locura y de mi pasión por O.: dos años —recoge en uno de sus *Cuadernos*—. Desde marzo de 1935 a marzo de 1937».

«Nos convertimos en un trío», escribe Beauvoir, y esta historia fue durante dos años el centro de sus vidas. La introducción de una tercera persona en un dúo, que obliga a cada cual a descubrirse a través de la mirada del otro es el tema de la novela *La invitada* y de *Huis Clos,* tema que fascinaba a Beauovoir y a Sartre: «Pensábamos —dicen— que las relaciones humanas debían ser reinventadas constantemente». Organizaron sus relaciones sobre la base de un trío perfecto: «Pusimos a punto un sistema de tête-à-tête y de reuniones plenarias que en principio debía satisfacernos a todos».

Beauvoir en sus diferentes apuntes y aclaraciones no deja de traslucir que por aquel entonces funcionaba estimulada por cierto masoquismo intelectual y afectivo. Reconoce que toda aquella complejidad «Era obra de Sartre... En cuanto a mí, por mucho que intenté encontrar satisfacción en ello, nunca me sentí a gusto». Y añade: «El plantearme el trío como un asunto de larga duración que se prolongara durante años, me aterrorizaba». Por otra parte, el decir: «No somos más que uno solo», le parecía una trampa, puesto que de sobra sabía que había experiencias que cada uno vivía por su cuenta.

Para Beauvoir fue una experiencia violenta y difícil, ya que se encontró atrapada y dividida entre el cariño hacia Olga y el inmutable amor por Sartre. En *La invitada* Simone se liberó matando a Olga en el último capítulo titulado «Legítima defensa».

En 1985, cuando le preguntaron a la escritora francesa sobre si la experiencia del trío supuso una tortura, ella respondió: «Hubo momentos muy, pero muy buenos en la medida en que cada cual se entregaba mucho. No hubiera durado tanto tiempo si no hubieran existido ratos muy felices entre Sartre y Olga o entre Olga y yo. Pero no fue exactamente una tortura, sino algo complicado. Hubo malos ratos para todo el mundo.»

Nuevas seducciones

Cuando los amores entre Olga y Sartre ya están de capa caída, surge un nuevo personaje, Wanda, hermana de Olga. Sartre, eterno seductor, al sentirse fracasado con la hermana mayor, se dedidó a seducir a la pequeña, hasta que lo consiguió. Esta nueva pasión le duró mucho tiempo. También Simone es partícipe de los avatares de este nuevo apasionado amor, como podemos ver bien recogido en *Cartas al Castor y algunos otros,* edición llevada a cabo por la propia Simone de Beauvoir.

Con pelos y señales, Sartre relata a Beauvoir lo que piensa y siente acerca de su amante de turno. En los dos gruesos tomos que contienen la correspondencia, las venturas y desventuras con Wanda —en la correspondencia llamada Tania—, son las que aparecen en mayor número: crisis, rupturas, reencuentros, juicios de valor. «Pues, a fin de cuentas —dice Simone contándole su crisis pasional—, no se justifica del todo: ni por el valor que concedo a T. cuando la veo, ni por los propios hechos (de que hay una historia en este momento no cabe la menor duda, pero de que ésta se pega a mi destino como un piojo a un cabello, tampoco, como bien dijera usted). De suerte que me cen-

suro duramente por todo este pequeño jaleo. Pero, ¿qué quiere? Aquí lo que falla es que no puedo decir que estas relaciones merezcan mucho más que una estúpida crisis de celos. Fuera de estas crisis, la relación es cordial y lánguida. El valor que concedo a esta muchacha, se lo concedo sobre todo a la luz de los momentos pasionales».

En su correspondencia con Simone, Sartre reiteradamente compara lo que para él suponen sus amores contingentes con su amor necesario: «Me puse a escribir mis cartas —escribe— y después me acerqué a la estufa y me puse a calentarme nalga con nalga con otros soldados, fumando y pensando en usted con deleite. De vez en cuando me acordaba también de Tania rodeándome con sus brazos y diciéndome: "Cariñito mío, cariñito mío" y también esto me estremecía. Pero es curioso: hoy los recuerdos de Tania se han agotado, sólo existe usted. Amor mío, si pudiese saber cuánto la he amado estos días, dejaría de preguntarme qué es eso de un sentimiento en mi cabeza y renunciaría para siempre a llamarme sepulcro blanqueado».

Entre un sin fin de jaleos falderiles, Sartre siempre acaba confesando a Beauvoir, que ella es lo único no cambiable, que es su conciencia moral y su juez, que él sólo es puro con ella y que si ella le faltara se volvería loco. «No lo lamente —escribe el 28 de febrero de 1940—, no es que la guerra me haya mostrado la infinita distancia que había entre mi afecto por usted y el que me inspiran todas las otras —eso ya lo sabía—, pero sí me enseñó que con usted no podía permitirme una negligencia o un descuido, por lo fuerte que era este amor y porque nobleza obliga.» Y en otra carta escrita el día siguiente (mientras Sartre estuvo en el frente su correspondencia con Simone fue diaria): «La quiero. Tengo miedo de inspirarle desconfianza con todas esas mentiras en las que me enredo, tengo miedo de que mi verdadera imagen y lo que soy para usted queden un poco salpicados. Tengo miedo de que repentinamente se pregunte, en medio de tanta política, de mentiras enteras y sobre todo de verdades a medias: ¿no me estará mintiendo a mí, no estará diciendo la verdad a medias? Se lo pregunta usted, de vez en cuando. Mi pequeño, mi adorable Castor, le juro que con usted soy completamente puro. Si no lo fuera, no habría nada en el mundo con lo que no me comportara como un mentiroso, me perdería a mí mismo. Amor mío, es usted no sólo mi vida sino también la única honestidad de mi vida. Gracias a que usted es como es. La quiero».

En su vida de mentiras y medias tintas, considera que sólo su amor por Simone es lo no cambiante: «E impresiona, querido amor mío, pequeña mía, pensar que lo único que no tiene que cambiar por nada del mundo, lo único enteramente verdadero y satisfactorio, es nuestro amor».

Las censuras de Beauvoir no sólo no le molestan sino que las considera necesarias; la severidad para con él es una prueba más de su verdadero amor.

En carta del 11 de abril del 40, se reafirma una vez más en su único amor necesario: «Mi querida pequeña, creo que no podría prescindir de usted; he pensado, sin romanticismo, con fría exactitud, que si usted muriese yo no me mataría, pero me volvería completamente loco. Entonces sigamos bien vivos, amor mío».

Una apertura total

Si la transparencia fue la pasión dominante en la relación Beauvoir-Sartre, el hecho de sacar a la luz pública la correspondencia íntima, es una muestra más de esa claridad

vivida del principio al fin. Las *Cartas al Castor* causaron el asombro de muchos y el pasmo de algunos, al comprobar que su contenido revela muchos de los trapos sucios de la vida de Sartre y sus experiencias sexuales. Poner todas las cartas boca arriba con los únicos límites del conocimiento de sí mismos y del mundo, fue el regalo más generoso que se hicieron los dos escritores. Las biógrafas de Beauvoir, C. Francis y F. Gontier, lo expresan muy bien cuando dicen: «Su obra, que trabajaron en común, donde tiene capital importancia la experiencia, lo físico y lo auténtico, no existiría en su originalidad sin esa apertura total sobre sí mismos, sin artificios, sin vanidades, sin reservas ni disfraz».

Simone dijo en más de una ocasión, que sólo deberíamos hacer lo que somos capaces de asumir. El publicar su correspondencia íntima es una responsabilidad que muy bien podía cargar sobre sus hombros, y así lo hizo. «Al ofrecer al público esta correspondencia —dice en la introducción—, no hago más que cumplir uno de sus anhelos. Sería de desear, no cabe duda, que toda su obra epistolar —que es inmensa— acabara reunida, pero esto llevará seguramente mucho tiempo. Preferí entonces no esperar y divulgar ahora mismo las cartas a mí dirigidas, así como algunas otras legadas o confiadas por sus destinatarias».

Por su parte Sartre, en el verano de 1974, también precisó lo que sus cartas representaban para él: «Eran la transcripción de la vida inmediata... Eran un trabajo espontáneo. Pensaba para mis adentros que esas cartas podrían publicarse... En el fondo imaginaba que las publicarían después de mi muerte... Mis cartas han sido, en definitiva, una especie de testimonio sobre mi vida».

Al publicarse *Las Cartas al Castor,* más de un crítico se preguntó si el caso de la Beauvoir, no era, en definitiva, como el de tantas esposas que han tenido que sufrir las múltiples aventuras amorosas de sus maridos. Ante tales comentarios ella respondió: «Esa visión de mí es falsa. En el seno de mi pacto con Sartre, yo tenía la misma libertad que él y la usé».

Sartre comentó de los amores de su amor: «Entre Simone de Beauvoir y yo nunca hubo discusión alguna respecto a sus amores secundarios. Porque yo los consideraba totalmente secundarios, sin preocuparme de lo que pudiera ocurrir en esas aventuras».

Ella decía de los amores de Sartre: «... acepté el hecho sin dificultad; sabía hasta qué punto estaba empeñado Sartre en el proyecto que gobernaba toda su existencia: conocer el mundo y expresarlo; tenía el convencimiento de estar tan estrechamente ligada a él que ningún episodio de su vida podía frustrarme.»

Sus amores secundarios

En 1937, la Simone treintañera sigue siendo mujer de un único amor, pero aquel año, en una excursión por los Alpes, el joven Jacques-Laurent Bost, se convirtió en su primer amor contingente. En la novela *La invitada,* su autora y protagonista del affaire, nos cuenta con detalle cómo fue aquel encuentro. Surge así un nuevo trío muy distinto del hasta entonces vivido con Olga. Informado Sartre, de inmediato aprobó los nuevos lazos. En cuanto a Olga —que más tarde pasaría a ser la esposa de Bost—, consideraron

que era mejor no informarla, ya que no la veían lo suficientemente fuerte como para vivir la transparencia como ellos lo hacían.

Y mientras Beauvoir descubre en profundidad a su joven amante, que durante largo tiempo lo había considerado como un ser intocable, ¿qué hacía Sartre? El nunca perdía la marcha, y por aquel entonces se afanaba en la conquista de la hermana menor de Olga, a la vez seguía saliendo con ésta que no estaba dispuesta a finalizar su relación, y también se trabajaba a una alumna que salía con Merleau-Ponty y al que se la consiguió quitar.

Después de tres semanas de convivencia con Bost, Beauvoir y Sartre emprendieron solos un viaje a Grecia. Cada año, y durante toda su vida, los dos reservaban algunas semanas para pasarlas en la más estricta intimidad, generalmente aprovechaban este tiempo para hacer un viaje al extranjero.

La filosofía de fondo de Sartre es él quien mejor la cuenta: «En cuanto a la vida misma —explica—, había que vivirla a la buena de Dios, de cualquier manera». Beauvoir le eligió a él y le aceptó con todas sus consecuencias, convencida de que uno debe asumir la responsabilidad de todos sus actos y de todos sus pensamientos.

Su segundo amor contingente, Beauvoir lo encuentra en 1947, diez años después del descubrimiento de Bost. Se trata de Nelson Algren, un escritor americano que describía en sus novelas la vida de los bajos fondos de Chicago. Se enamoraron perdidamente, pero por parte de Simone, no hasta el punto de olvidarse de que «su vida estaba en Francia, y para siempre».

Al regresar a París, trastornada por su nuevo amor americano, comunicó a Bost que a partir de entonces ya no serían más que amigos, pues otro tipo de relación para ella había dejado de tener significado. Quedaba aclararse con Sartre que se encontraba enredado en otro nuevo lío amoroso, esta vez con una actriz llamada Dolores que había conocido en América, que estaba decidida a divorciarse de su rico marido para casarse con él.

Cuando Simone planteó su problema, Sartre se debatía con los suyos propios: le atraía mucho Dolores pero no estaba dispuesto a cambiar su vida que le permitía combinar sus amores contingentes, su trabajo de escritor y su amor esencial.

Nuevos encuentros con Algren

En medio de aquellos avatares, Beauvoir decidió volver a América para reunirse otra vez con Algren. Y así lo hizo. Pasaron dos semanas de felicidad y descubrimiento mutuo, hasta el punto de que Algren entusiasmado le pidió que se quedara. Simone le habló del pacto inquebrantable que existía entre Sartre y ella, pero él no comprendió nada. A partir de aquel momento, y durante varios años, Simone batalló por mantener y conciliar su relación de amor con Sartre y, al otro lado del Atlántico, con Nelson Algren. Esta etapa de amor y tormento ha quedado recogida en las mil ochocientas páginas escritas por Simone a Nelson, llenas de calor y ternura, pero en las que también deja claro que la separación no le asusta: «No debemos sentirnos separados. Al contrario, cuando volvamos a vernos, dentro de nueve o diez meses, estaremos más cerca, ten-

dremos todavía más intimidad que cuando nos encontramos separados. Tenemos que tratar de vivir juntos estos meses».

Después de su segundo encuentro con Algren, de nuevo éste le planteó que se quedara definitivamente con él, y una vez más Simone le explicó que le era imposible. Todavía hay más encuentros, y cada uno de ellos, acaba siendo más conflictivo. El tenía bien claro que necesitaba casarse con ella para entregarse mutuamente sus vidas sin tenerla que compartir con terceros. Ella era consciente de que ambos tenían sus vidas hechas y de que no era cuestión de trasplantarlas a otra parte. En *La fuerza de las cosas* dice: «Aunque Sartre no hubiera existido no habría fijado mi residencia en Chicago: y si lo hubiera intentado no habría soportado por cierto más de uno o dos años un exilio que arruinaba mis razones y mis posibilidades de escribir. Por su parte, aunque yo a menudo se lo haya sugerido, Algren no podía instalarse en París ni siquiera la mitad del año; para escribir necesitaba estar arraigado en su país, en su ciudad, en el medio que se había creado». En la abundante correspondencia que dura un considerable período de tiempo, el escritor americano continúa exponiendo su deseo de tener «un lugar mío para vivir con una mujer mía y con un hijo mío». Y la respuesta de la escritora francesa es: «Anhelar estas cosas no es excepcional, es un deseo muy común pero yo nunca lo había sentido».

Un día Algren le comunicó que hacía algunos meses que se había vuelto a ver con su ex mujer y que pensaba volver a casarse con ella. Tuvieron aún un último encuentro que acabó fatal, a pesar de que ella puso todo su empeño para conseguir una suave despedida en lugar de una brusca ruptura. En *La fuerza de las cosas* escribe: «Por fin dije que estaba contenta de mi estadía y que por lo menos quedaba entre nosotros una verdadera amistad». Pero la respuesta del amante americano fue tajante: «No es amistad, me dijo brutalmente. Nunca te podré dar menos que amor».

Al regresar a París, Simone recibió una carta de Algren en la que resumía de forma totalmente clarificadora: «Se puede sentir afecto por alguien, pero ya no aceptar que dirijan y destrocen tu vida. No es aceptable amar a una mujer que no te pertenece, que hace pasar otras cosas y otras personas antes que tú sin que nunca sea cuestión de pasar primero. No lamento ninguno de los instantes que hemos pasado juntos. Pero ahora quiero otro género de vida con una mujer y una casa mías... La decepción que sentí cuando hace tres años comencé a darme cuenta de que tu vida pertenecía a París y a Sartre, ahora es vieja y se ha atenuado».

Finalizada esta aventura de amor y dolor, Beauvoir comenta: «No me arrepiento de que haya existido. Nos ha dado mucho más de lo que nos ha arrancado».

Mantener «cierta fidelidad»

En los varios miles de páginas que forman las *Memorias* de Simone de Beauvoir, la autora francesa se pregunta con frecuencia: ¿hay conciliación posible entre la fidelidad y la libertad? ¿A qué precio?

De la fidelidad integral comenta que es muy recomendada, poco observada y sentida ordinariamente por los que se la imponen como una mutilación. Desde siempre el matrimonio tradicional ha permitido que el hombre trampee en el contrato, sin recipro-

dad. Beauvoir observa que en la década de los sesenta cada vez van siendo más las mujeres que van tomando conciencia de sus derechos y de las condiciones de su felicidad: «si en su propia vida nada compensa la inconstancia masculina —comenta— las roerán los celos y el aburrimiento». Llega entonces a la conclusión de que la salida para la pareja se encuentra en el pacto que Sartre y ella mantenían desde hacía tiempo: «mantener a través de las separaciones "cierta fidelidad"». No duda que la empresa tiene sus riesgos: «puede ser que uno de los dos integrantes de la pareja —dice— prefiera sus nuevos vínculos a los antiguos y que el otro se estime entonces injustamente traicionado; en lugar de dos personas libres se enfrentan una víctima y un verdugo».

Al revisar su planteamiento de vida, Beauvoir reconoce que Sartre y ella habían sido del todo ambiciosos al haber querido conocer «amores contingentes». Pero reconoce que habían olvidado una cuestión: «¿cómo se acomodaría el tercero a nuestro orden?» Ella misma responde: «Aconteció que se adaptaba sin esfuerzo: nuestra unión dejaba bastante lugar para amistades y camaraderías amorosas, para romances fugaces. Pero si el protagonista deseaba más, estallaban los conflictos.» Tuvieron muchas ocasiones de comprobarlo: las más por parte de Sartre, y en lo que respecta a Simone, Nelson Algren fue un caso clarísimo.

Aún así, en cuestión de amoríos, Beauvoir no paró su marcha, y si como dice el refrán, «no hay dos sin tres», cumplidos los cuarenta años tuvo un tercero y último amante. «Cuando se me ofreció la ocasión de renacer una vez más —cuenta en sus *Memorias*—, la tomé». Tenía cuarenta y cuatro años y Claude Lanzmann diecisiete menos que ella: «Esto no nos asustó —escribe Simone en *La fuerza de las cosas*—. Por mi parte, necesitaba distancia para comprometer mi corazón, ya que no se trataba de calcar mi relación con Sartre. Algren pertenecía a otro continente. Lanzmann a otra generación; era también un cambio y ello equilibraba nuestras relaciones. Su edad me condenaba a no ser más que un momento de su vida: esto disculpaba, ante mis propios ojos, el hecho de que no le diera hoy todo de la mía. Por otra parte, tampoco me lo pedía: me aceptó entera, con mi pasado y mi presente. De todas maneras, nuestro acuerdo no se hizo en un instante».

Durante los seis años largos que duró la convivencia con Lanzmann, Simone cuenta que se vio liberada de su edad, y en gran parte, de su angustia. En cuanto a su relación con Sartre, ella cuenta: «Seguí viéndolo tanto como antes, pero adquirimos hábitos nuevos». Las relaciones con su tercer amante también terminaron. «Era normal —dice Simone—, era fatal, y luego de reflexionar, hasta deseable para los dos. Pero el momento de reflexionar aún no había llegado. La acción del tiempo siempre me ha desconcertado, tomo todo como definitivo, y por ello el trabajo de la separación me fue difícil. A Lanzmann también, por otra parte, aunque la iniciativa hubiese venido de él».

Vivir sin tiempo muerto

Vivir sin tiempo muerto fue uno de los eslóganes de mayo del 68 francés, que a Beauvoir emocionaba especialmente, por la sencilla razón de tratarse de algo que ella intentó hacer desde su infancia. Su cabeza y su corazón siempre funcionaron a tope. Un capítulo que también tuvo mucha importancia en su vida y del que no hemos hecho mención

al hablar de sus amores, fue el de la amistad, entre las que destacan las amistades femeninas, no por numerosas, sino por profundas, fieles y afectuosas. Son de mencionar, entre otras, las estrechas relaciones con su hermana, con Olga, con N. Sorokine, con Violette Leduc, con Bianca y, sobre todo con Sylvie Le Bon, que comenzó en los años sesenta.

Simone explica en *Final de cuentas:* «Cuanto más conocía a Sylvie, más afinidades sentía con ella. Era, como yo, una intelectual, apegada apasionadamente a la vida. Se me parecía en otras cosas, a pesar de los treinta y tres años de diferencia; se repetían en ella mis virtudes y mis extravagancias. Tenía un don muy raro: sabía escuchar. Por sus reflexiones, sus sonrisas y sus silencios hacía hablar, y aun hablar de uno mismo; también yo la tuve al día respecto de mi vida, informándola detalladamente de mi pasado. Nadie habría podido aprovechar mejor que ella lo que yo podía darle; nadie habría apreciado mejor que yo lo que recibía de ella. Me gustaban sus entusiasmos y sus cóleras, su seriedad, su alegría, su horror a la mediocridad, su generosidad y su prudencia».

Sylvie Le Bon y Simone de Beauvoir fueron íntimas amigas hasta la muerte de esta última. Su estrecha unión está recogida en *Final de cuentas*: «Podemos vernos todos los días. Está mezclada en mi vida como yo en la suya. Conoce a todos los que me rodean. Leemos los mismos libros, vamos juntas a los espectáculos, damos largos paseos en coche. Tal reciprocidad me hace perder la noción de mi edad: me arrastra hacia su futuro y por momentos el presente recupera una dimensión perdida».

En una entrevista con A. Schwarzer en 1984, recordando su vida, Simone dice: «Siempre he tenido grandes amistades entre las mujeres. Muy tiernas, a veces incluso de una ternura acariciadora. Pero nunca despertaron en mí pasión erótica alguna».

En cuanto a la homosexualidad opina que «en sí, es tan limitadora como la heterosexualidad: lo ideal debería ser el poder amar lo mismo a un hombre que a una mujer, da igual, un ser humano, sin sentir miedo, limitación ni obligación alguna».

Una vez más, y muy cerca ya del final de su existencia, Simone de Beauvoir exponía lo que había sido el telón de fondo de su vida y de su obra: el amor y la libertad, que cuando se dan a la par, son la sal de la tierra. Si el amor quita la libertad, la sal se hace insípida. Sólo la libertad le devolverá el sabor.

Isabel de Armas

Memorias de una joven formal. *Simone de Beauvoir. Editorial Sudamericana.*

La plenitud de la vida. *Simone de Beauvoir. Editorial Sudamericana.*

La fuerza de las cosas. *Simone de Beauvoir. Editorial Sudamericana.*

Final de cuentas. *Simone de Beauvoir. Editorial Edhasa.*

La invitada. *Simone de Beauvoir. Editorial Sudamericana.*

Los mandarines. *Simone de Beauvoir. Editorial Sudamericana.*

Simone de Beauvoir. *Biografía de Claude Francis y Fernande Gontier. Editorial Plaza&Janés.*

Cartas al Castor y algunos otros. *Jean Paul Sartre. Edición, presentación y notas de Simone de Beauvoir. Editorial Edhasa.*

Simone de Beauvoir aujourd'hui, Six Entretiens. *Alice Schwarzer. Mercure de France.*

Para qué la acción. *Simone de Beauvoir. Ed. La Pléyade.*

Desnuda musa

Estrofas de Córdoba

1

Estatua de sal en el cuarto vacío,
ahí la tienes —fija,
su claridad errante—:

desnuda musa, luna.

(La abandonada,
la desconocida.)

Cuerpo que vuelve al sitio del adiós,
nada oculta su máscara blanca;
nada, el ojo desierto.

2

Esquina,
árida arista.

Aquel animal fabuloso
que emergía, más allá de las torres,
su lomo azul...
                              Allí está,
exhalando las nubes de la nueva
mañana:
              para otros. (Tú tienes
el traje fantasmal y los ojos
del alcohol de la noche: toda calle
es huída.)

Esquina,
la del alba, hecha trizas.

3

Las torres vuelan por el cielo a solas.
      Aquí abajo,
cascadas de la luz: ¿qué gota

salpicará la mesa, tu corazón, su letra?
¿Todo es luz en la luz?
...Como una fuga
de paloma, la hora
echa en el bar, en el papel, su sombra.

La herida

Astarte's bediamonded crescent...
Poe

¡La ciudad y el crepúsculo,
con la Astarté bicorne
entre las cruces de afantasmada cristiandad!
Miro hacia arriba:
la estrella hiere con su luz
y mi sangre son lágrimas —lágrimas
que platean la piedad, la penumbra:
pues este llanto es himno:
el corazón celebra su puñal y su brillo.

Noche cercada

1

Cuando se apaga el grito del mundo,
¿eres el hueso de rocío y de hielo
en que sopla la muerte?
¿O carne, luz de carne,
apenas tocada
por la sombra de una mano de árbol?

Desnuda abres y cierras todo círculo,
luna en su halo
vuelta, muriendo, al alba.

2

Noche cercada, amor,
¿cuándo salta tu instante
de lomo curvo y zarpas con fiebre
sobre los párpados de la piedra?

Sólo el ascua del ojo perverso
lo denuncia.

¿Cuándo saltarás,
furia montés?

Nadie más sabe
que el corazón inerme
la mordedura de tu llama mortal,
fúnebre en su cueva de ceniza.

3

Tensa la noche el arco, norte a sur,
apuntado hacia el alba.
El alba,
¿quién me grita en su carne,
el llamado mordiente del cielo?
Por mis dedos en tu cuerda de sombra;
mi mano, noche, ávida
de luz...

Muerte confidente

I. El alba

El sol que ha muerto
y resucita,
toca un cuerpo, la nube

recostada en el cielo vacío,

más allá de la última nieve
de las cimas de agosto,

más allá de los restos de noche
que rasgan sus dominios,

y tú esperas, con el álamo en sombra,
el rayo que repta en la hierba,
el calor por tu pie.

II. Estación

Fruto del hielo, estas distancias.
—¿Nadie
lo prueba?—.

Pero yo muerdo en su carne sin nombre
perdiéndome —y hallándote,
disueltos en el solo sabor.

III. Es transparencia

Cae una hoja y otra hoja

y el valle, una vez más, es transparencia,
lugar de las apariciones:

no el haz de sol,
tu frente es la que lleva la corona de árboles,
la lumbre de la cima
—piedra azul—

(Mujer, seno de marzo:

con el grito de un pájaro,
se abisma el tiempo)

y no el agua,
mi muerte es quien sonríe
en la hierba, a tu pie.

IV. **El grito**

¡Vértigo de rota luz!
Un pájaro grita
en la grieta el adiós—
como si el cielo fuera a huir...

Y sola, cada nube se cierra
sobre sí misma.

V. **Desierta luz**

Desierta luz, más allá del crepúsculo,
la luna es ahora tu máscara:
la luna quieta en el aire de enero,
un mes de adiós y nacimiento.

Como un cántaro, el cielo se llena de la hora
sombría: agua de muerte,
espejo.
(¿Pero quién para siempre —último párpado—
en esa agua se mira?)

Sola tu imagen, cada vez más desnuda,
flota ahí sin destino.

VI. **Corona**

Astros, corona santa
hecha toda de dispersión enorme—

pues un huir y otro huir se equilibran,

sobre tu cabeza resplandece intacta
al fondo de la noche.

VII. **Soplo**

Vuelve la blanca cima a instalarse en el cielo
y el aire de la desaparición
acerca toda lejanía:

no eres el sueño, eres la tierra,
cuerpo tendido hacia sus montes;
la hoja muerta que te besa los pies
es igual a mi boca:

sólo un susurro,
bajo el leve parpadeo del día,
te reconoce.

VIII. **La danza**

Invierno,
terco anfiteatro
de la luz...

—Va a nevar.

Como el árbol, desnudo el espíritu
ama su espera:
como la tierra negra.

Otro cuerpo
pondrá su pie, despertará
la danza.

Será en la hora
beso, desaparición —figura,
como el fuego.

IX. **Ultimo cuerpo**

Sola visión de un cielo de suplicio,
ya no hay conjuro que te disuelva en lágrimas
mi brisa, en otro sueño:

diosa de un alma de sequía,

más allá de las testas de piedra,
más allá de los brazos de los árboles,

¿serás, último cuerpo,
llama a orillas del agua de mi noche?

Cumbres de agosto

1

Nada sino tu mano
deshecha en sombras, cayendo
entre la luz de un alba

que se filtra en la muerte.
Y el desierto sabor, en las cumbres de agosto:

me sobrevivo.

(El muerto, el amador,
se va contigo por el haz de la hora,
sigue a un soplo en el hielo...)

2

A la hora en que los sueños se vuelven verdad...
Seferis

Ayúdame a despertar—
no en otro sueño de otra vez,
en el día:
hazte baile de árbol
más allá de mi almohada de piedra
o tu pie sea para siempre el del agua,
sólo huída en que sonríe la noche.

3

¿Hay en la mañana una espera,
oculta al pie que pisa la escarcha
y al ojo que ve el árbol sin sombra?
Allá al fondo
pareciera abrazarme, otra vez, la montaña,
como otra muerte confidente:
—«Vendrá, vendrá el cuerpo de sol a la hora
coronada por el grito del pájaro
que aún es lejanía»...

Una espera, como brote que se abre a la brisa;
labio en la más pétrea
máscara.

El insomne

Sombra o luna, ha pasado por su cielo
alta, sobre mis párpados

de piedra:
—Pero no te soñé,
pie en el desierto de la noche en blanco...

Y ahora el cerco de la luz se ha cerrado;
no hay verdad más allá de su ojo
fijo, inmortal.

Cielo abierto

1

Ahí la cumbre.
Y el árbol, el espectro
de muñones y cielo.

¿Duerme aún la más tierna vibración,
su voz, que avanzara por la grieta de un grito
ahora piedra, leño?

O, definitivamente,
¿es la estación mortal?

Nadie sabe su adiós.
Hay palomas sobre el arco del sur
y una flecha sin tiempo.

2

Arbol y cumbre.
Cruz parda, cruz azul.
(Y el sol ahí, clavado.)

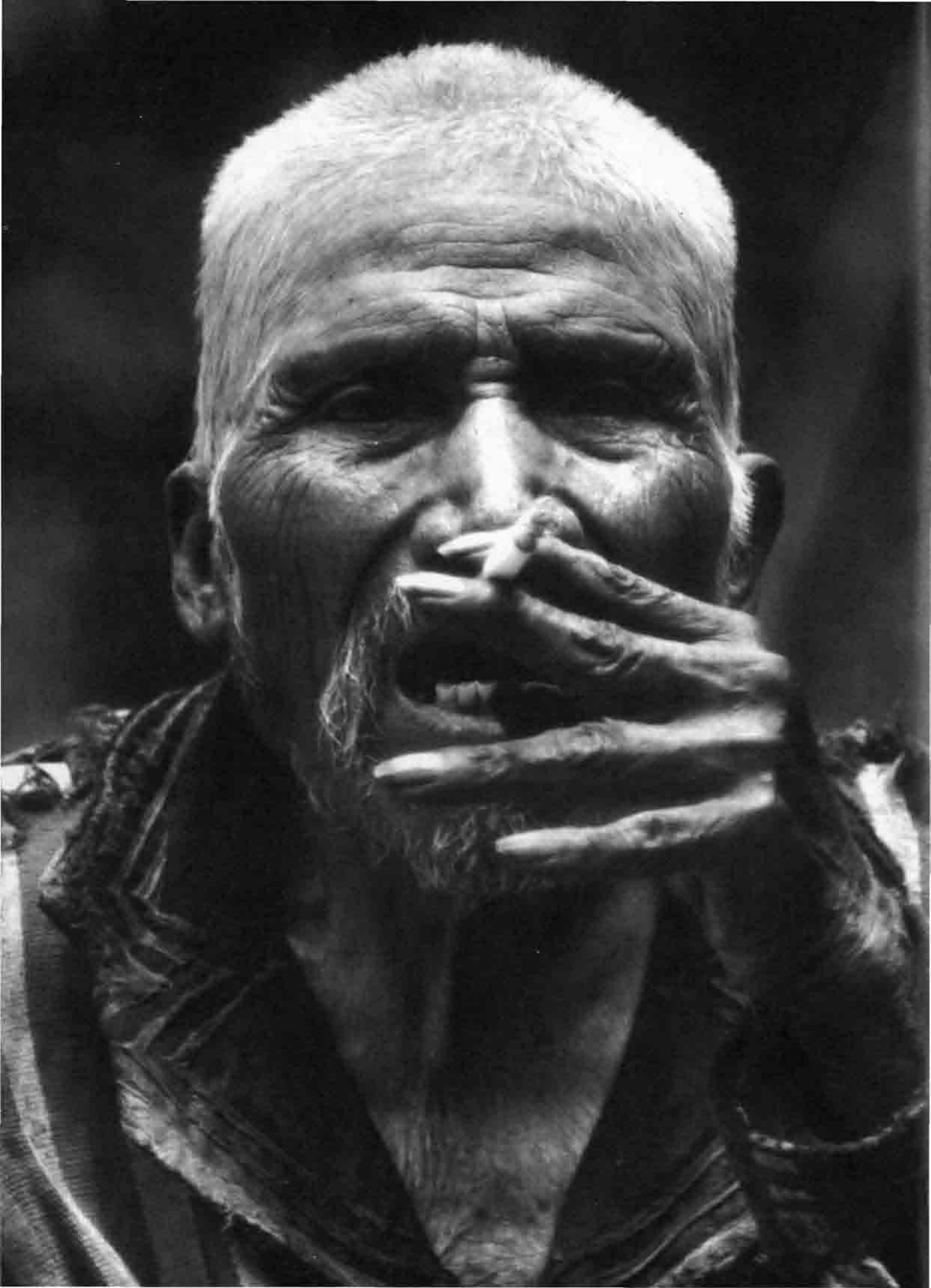
Era un valle.
La ondulación del amor sobre el tiempo.

¿Y ahí bailas desnuda,
con la paloma de mi muerte en el hombro?
El leño, ¿echará hojas?
¿Dará un agua a tu sombra, la piedra?

Baila,
sin nombre.

Ahí quiero mi boca,
sólo tierra que te bese los pies.

Alejandro Nicotra



Los hijos del maíz y de la yuca

(Introducción a la literatura indígena de Centroamérica)

I

La presencia indígena en la literatura centroamericana tuvo su mayor arraigo y desarrollo en Guatemala, o sea, en el territorio que llegaría a constituir —durante el coloniaje español— la más importante provincia del antiguo Reino del mismo nombre. Allí surgieron textos representativos de las culturas pertenecientes al área maya como el *Popol Vuh* y el *Memorial de Solalá* (mejor conocido por *Anales de los Cakchiqueles),* cuyos manuscritos se hallaron, respectivamente, en el pueblo de Santo Tomás de Chichicastenango a principios del siglo XVIII y en el archivo del convento de San Francisco, de la ciudad de Guatemala, en 1844.

Si el primero es la Biblia de los hijos del maíz —y, en concreto, la saga cosmogónica y legendaria de los quichés—, el segundo —no exento de dimensión mítica— proporciona numerosos datos históricos de los propios *xahil* o *cakchiqueles,* ubicados de 1557 a 1620. Y ambos fueron vertidos al español por sus descubridores: el *Popol Vuh,* antes de 1721, por fray Francisco Ximénez; y el testimonio de los cakchiqueles, desde 1873, por don Juan Gavarrete.

Productos de la tradición oral, dichos libros ejemplifican la cultura de Mesoamérica que, como la fijó Paul Kirchoff, comprende el centro y sur de México, la mitad occidental tanto de Guatemala como de Honduras, todo El Salvador, la zona del Pacífico de Nicaragua y la región noroeste, o del golfo de Nicoya, de Costa Rica. Pero no constituyen los únicos documentos legados por la transmisión de la palabra antigua en la actual Centroamérica. La misma Guatemala ofrece —aparte de otras tres obras significativas— doce manuscritos más en lenguas indígenas, redactados después de la conquista, con la marca esencial de la mentalidad precolombina. Entre ellos figuran los de Juan Francisco Gómez, Akzip y Juan Torres Calel Cacoj y Atziquiñak en quiché, el manuscrito cakchiquel o título de Aruchilabá, el quetchí o título de Purón Chitabal, uno en pipil, otro en pomán y el manuscrito tzutujil que citó muchas veces el abate Carlos Etienne Brasseur de Bourbourg. Desgraciadamente, sus originales desaparecieron y sólo es posible apreciarlos a través de fragmentos y referencias.

No es el caso de las tres obras ya referidas: el *Título de los Señores de Totonicapán,* cuya redacción data de 1554 y su traducción española, emprendida por el cura indígena José Domingo Chonay, de 1834; el *Título de la casa de Ixquib Nihaib, señor del terri-*

torio de Otzoya, escrito después del siglo XVI y no aparecido, es español, hasta 1876; y el drama-ballet *El Varón de Rabinal* o *Rabinal Achí,* dictado en 1856 por el anciano Bartolo Ziz a Brasseur de Bourbourg y publicado en 1862. Las dos primeras —como, en general, los manuscritos anteriores— denuncian la violencia de la conquista y la última fija el espíritu guerrero de los quichés, al margen de toda influencia occidental.

Pero mucho más subyace en esos primigenios libros del pueblo guatemalteco que expresó en ellos sus condiciones sociales y las aspiraciones de su cultura. El *Popol Vuh,* por ejemplo, supera en riqueza mítica y fabulación poética a *Los Libros del Chillam Balán* de sus vecinos mayas, asentados en las tierras bajas de la península de Yucatán; y los *Anales de los Cakchiqueles,* signados por la preocupación cronológica como hombres medidores del tiempo que eran, registran una versión o *visión* de los vencidos tan valiosa y emocionante como la de los aztecas, estudiada por Miguel León Portilla.

Insistamos en valorar esos dos indelebles testimonios histórico-literarios, reconociendo en el *Popol Vuh* o *Libro del Consejo* —como también se le conoce— su carácter de texto sagrado, singular y completo, de una civilización aborigen; y que admite parangonarse con el *Rig Veda,* el *Zend Avesta* y, guardando las proporciones, con el *Génesis* bíblico. Trata, pues, del origen del mundo y de la creación del hombre a partir del maíz, tras frustrados intentos con el barro y la madera. El primer tema ha sido recreado, poemáticamente, por Ernesto Cardenal:

> Así está dicho en las historias quichés,
> todo lo que dijeron, todo lo que hicieron,
> en el alba de la vida, en el alba de la historia.
> Pintaremos esto ya dentro de la Ley de Dios, ya dentro del Cristianismo.
> Lo contaremos aquí porque ya no se tiene la visión del Libro del Consejo,
> la visión del alba, de la venida de la otra parte del mar,
> de nuestra oscuridad, la visión del alba de la vida, como se dice.
> Existía el libro original, pintado antaño, pero está oculto al lector, al pensador.
> Grande era su descripción, su relato,
> de cómo aconteció el nacimiento de todo el cielo y de la tierra,
> y todo fue repartido en cuatro partes,
> cómo todo fue trazado y medido, y se trajo la cuerda de medir
> y fue extendida en el cielo y en la tierra,
> en los cuatro ángulos, en los cuatro rincones,
> según la palabra del Poderoso, del Formador,
> la Madre y el Padre de la vida, de lo creado,
> de lo que respira, de lo que palpita,
> de lo que engendra, de lo que piensa,
> Luz de las tribus, Luz de los hijos,
> el que piensa en la bondad de todo lo que está en el cielo,
> en la tierra, en los lagos, en el mar.
>
> Este es el relato de cómo todo estaba en suspenso,
> todo tranquilo, todo silencioso, todo inmóvil, todo quieto, todo vacío, en el cielo.
> Esta es la primera relación, el primer discurso...[1]

El segundo tema lo presenta, en prosa, Ernesto Gutiérrez: «Y los cuatro primeros hombres fueron hechos —dice en un fragmento—: Balán Quitze, Balam-Agab, Mahu-

[1] *Ernesto Cardenal: «Relato de la Creación según el* Popol Vuh», *en* La Prensa Literaria, *Managua, 11 de noviembre, 1973 (versión arreglada por Ernesto Cardenal).*

cutah e Igi-Balam; no nacidos de mujer, sino modelados y formados se les llamó. Y su creación y formación fue un prodigio, un verdadero encantamiento; perfectos y hermosos hablaron y razonaron, vieron y oyeron, anduvieron y palparon. Fue y existió en ellos el pensamiento. Su vista lo abarcó todo, lo visible y lo invisible, lo manifiesto y lo oculto, lo del cielo y lo de la tierra. Y grande fue su sabiduría, su genio se extendió sobre los bosques y las rocas, sobre los lagos y los mares, sobre los montes y los valles. Y al Creador y al Formador se dirigieron diciéndoles: os damos gracias porque hablamos, oímos, andamos, sentimos, pensamos y conocemos; gracias porque vemos lo visible y lo oculto, lo cercano y lo distante y entendemos todas las cosas. *No está bien,* dijeron los dioses, *limitémoslos, porque se pueden volver iguales a nosotros, que se queden en simples criaturas, que nos reconozcan y nos honren.* Vino el Corazón del Cielo, y así como el vapor empaña la luna del espejo, con una nube les enturbió los ojos, y desde entonces no vieron sino lo cercano, y lo oculto quedó oculto, y no entendieron sino algunas cosas».[2]

El *Popol Vuh,* además, contiene tanto pasajes inherentes a la mitología y las migraciones de los quichés como fragmentos que revelan un profundo conocimiento de la psicología humana. Y entre los últimos figuran situaciones dramáticas, originales descripciones líricas e inolvidables narraciones como la *Historia de Cabracán* y la *Historia de la Doncella Ixquic,* versificada admirablemente por Francisco Pérez Estrada:

Por amor concibió Ixquic;
por amor y por magia.
De un árbol de jícaro,
del espíritu de los árboles.

Virgen quedó Ixquic
después que parió a Hunapuh
después que parió a Ixbalanqué.

El corazón de Ixquic
perfumó la cólera de su padre.
La creía ramera
su padre, Cuchimaquic,
los amigos de su padre:
Hun Camé y Vacub Camé;
ramera la creían
las gentes de Xibalbá.

Ella era una mazorca tierna.
Virgen, su corazón virgen.
Virgen, su cuerpo virgen.
Rosa mística
¡Castísima!
¡Torre de marfil!
¡Inmaculada!

[2] *Ernesto Gutiérrez: «La creación del hombre» (arreglo de los textos que sobre este tema aparecen en el* Popol Vuh), *en* En mí y no estando. *Antología poética (Managua). Editorial Nueva Nicaragua (1983), pp. 162-163.*

¿De quién es el hijo que tienes en el vientre,
hija mía? Y ella contestó:
«No tengo hijo, señor padre,
aún no he conocido varón».

Cuchumaquic, su padre, no sabía;
Hun Camé, no sabía;
ni los de Xibalbá sabían.
Nadie sabía.
Sólo el corazón del Cielo, lo sabía.
Sólo el espíritu de todas las cosas, lo sabía.

Los buhos fueron encargados de sacrificarla.
Cuatro fueron los que llevaron la jícara,
para traer su sangre,
para traer su corazón.

Pero se condolieron de Ixquic
y en vez de su sangre,
en vez de su corazón,
llevaron la savia del *Arbol rojo de grana.*

Cuando los señores quemaron la sangre de Ixquic,
la sangre que llevaron los mensajeros,
la que llevaron los buhos,
«comenzaron a sentir el olor los de Xibalbá,
y sentían muy dulce la fragancia de la sangre»,
porque en realidad era virgen Ixquic.[3]

Volviendo a los *Anales de los Cakchiqueles* o *de los Xahil* —conocidos también con el título de *Memorial de Tecpan Atitlán*—, debemos advertir que compendian la existencia histórica del pueblo cakchiquel. No en vano se estructuró, a mediados del siglo XVII, en un título de propiedad para un proceso, con un claro propósito reivindicativo de tierras. Obra colectiva, su primer autor —un miembro de la familia Xahil— rescata, en lengua española, las tradiciones de sus antepasados; el segundo —otro miembro del clan familiar— lo continúa, narrando batallas y gobiernos de los suyos hasta la época de la conquista española; y luego, otros indígenas transforman el libro en una especie de diario, en el que evocan nacimientos y muertes, pleitos agrarios, eclipses, terremotos, etc. Vivas, sencillas y dramáticas, sus mejores descripciones poseen un memorable dinamismo bélico:

Cuando apareció el sol en el horizonte y cayó su luz sobre la montaña, estallaron los alaridos y gritos de guerra y se desplegaron las banderas, resonaron las grandes flautas, los tambores y las caracolas. Fue verdaderamente terrible cuando llegaron los quichés. Pero con gran rapidez bajaron a rodearlos los cakchiqueles, ocultándose para formar un círculo; y llegando al pie del cerro se acercaron a la orilla del río, aislando las casas del río, lo mismo que a los servidores de los reyes Tepepul e Iztayul, que iban acompañando al dios. En seguida fueron al encuentro. El choque fue verdaderamente terrible. Resonaban los alaridos, los gritos de guerra, las flautas, el redoble de los tambores y las caracolas, mientras sus guerreros ejecutaban sus actos de

[3] *Francisco Pérez Estrada: «La virgen quiché», en* Chinazte. *Poemas. Managua, Ediciones Nacionales, 1975, pp. 9-10.*

magia. Pronto fueron derrotados los quichés, dejaron de pelear y fueron dispersos, aniquilados y muertos. No era posible contar los muertos.[4]

En cuanto al *Rabinal Achí* o *baile del tun,* consiste en un auténtico *hecho escénico,* en un espectáculo de carácter litúrgico que hace uso de escenografía, acción y voz, gesto y movimiento, silencios y vestuario, danza y música, culminando con un sacrificio humano. Por algo se le considera la pieza más antigua del teatro indoamericano, pues se remonta aproximadamente a los siglos XII y XIII[5] Sus personajes principales están dotados de suficientes matices para adquirir relieves dramáticos. El *Varón de Rabinal,* representante del afán de justicia, no cede ante su jefe *Cinco-Lluvia,* gobernador de Rabinal, cuya magnificiencia le conduce a interceder por el valiente varón de los quiché, la figura más constante, dramática y, de hecho, el protagonista. Al final, el último —durante el banquete fúnebre que le ofrecen— exclama:

¿Pero éste es el cráneo de mi abuelo?
¿pero éste es el cráneo de mi padre?
¿lo que veo, lo que miro?
¿No harán lo mismo con los huesos de mi cabeza, de mi cráneo?
Así cuando mis descendientes bajen de mis montañas, de mis valles,
a cambiar cinco cargas de cacao fino,
de mis montañas, de mis valles,
ellos dirán: He aquí el cráneo de nuestro abuelo,
he aquí el cráneo de nuestro padre.

Evidentemente, el lenguaje acusa la elaboración paralelística y sinonímica, propia de la literatura del altiplano de México, recuperada y traducida en el siglo XX por el sacerdote y renombrado nahualista Angel María Garibay. Como vimos, igual labor habían realizado con las manifestaciones guatemaltecas otros dos clérigos: el español Ximénez en el siglo XVIII y el francés Brasseur de Bourbourg —traductor del *Popol Vuh,* de los *Anales de los Cakchiqueles* y del *Rabinal Achí—* en el siglo XIX.

Sobre todo las últimas obras resultan imprescindibles para penetrar en las raíces de los pueblos de origen maya que conforman la compleja masa étnica y lingüística de la Guatemala contemporánea, donde la conquista dejó casi incólumes a los herederos del *Popol Vuh.* «Ni las campanas sustituyeron al teponaxtle, ni la flauta al xicolaj», como diría Luis Cardoza y Aragón. De aquí que los indígenas chuh del departamento de Huehuetenango aún transmitían, en 1960, su creencia en los «dioses-días», uno de los aspectos fundamentales del pensamiento mesoamericano:

Y hay también otros dioses
que son los momentos del tiempo.
Hay veinte dioses-días que nos miran cada día.
Un dios-día nos contempla cada día.
Por eso nosotros alimentamos estos dioses-días...[6]

[4] *Citado por Eduardo Crema en* Historia de la literatura de Centro y Sudamérica. *Desde la época precolombina hasta la víspera de la emancipación. Caracas, Universidad Central de Venezuela, Facultad de Humanidades y Educación, 1969, p. 31.*

[5] *Julián González: «El* Rabinal Achí *y la cultura indoamericana», en* Revista Crítica, *San José, C. R., Núm. 6, suplemento de* La Nación Internacional, *del 3 al 9 de febrero, 1984.*

[6] *Citado por Miguel León Portilla: «La palabra antigua y nueva del hombre de Mesoamérica», en* Revista Ibero-Americana, *Pittsburg, Núm. 127, Abril-Junio, 1984, p. 353, a su vez, extraído de «Los dioses de los Chuj»: texto en lengua chuj recogido por K. Williams hacia 1960, en Huehuetenango, Guatemala. México, D. F., Archivo del Instituto Lingüístico de Verano.*

II

En el resto de Centroamérica perteneciente al área mesoamericana la conquista fue más implacable que en Guatemala, pues allí se arrasó a la población aborigen que, sin embargo, pudo dejar testimonio de su aniquilamiento. Fray Bartolomé de Las Casas lo refiere —cuando habla de los «bailes, fiestas y *cantares* que había en Nicaragua, Honduras y países inmediatos»— en uno de los capítulos de su *Apologética Historia* (de las Indias):

Lo que en sus cantares pronunciaban era recontar los hechos y riquezas y señoríos y paz y gobiernos de sus (ante)pasados, la vida que tenían antes que viniesen los cristianos, la venida dellos, y cómo en sus tierras violentamente entraron, cómo les toman las mujeres y los hijos después de roballos; cuánto oro y bienes de sus padres heredaron y con sus propios trabajos allegaron.[7]

Y continúa Las Casas, reconociendo en esta creación colectiva su carácter épico: *«Otros cantan la velocidad y violencia y ferocidad de los caballos; otros la braveza y crueldad de los perros, que en un credo los desgarran y hacen pedazos, y no menos el feroz denuedo y esfuerzo de los cristianos, pues siendo tan pocos, a tantas multitudes de gentes vencen, siguen y matan; finalmente, toda materia que a ellos es triste y amarga».*[8] He aquí los temas —resumidos en la frase *toda materia* que a ellos era *triste* y *amarga*— de los *cantares* que los derrotados y sometidos indígenas de Centroamérica entonaban sobre la destrucción de su mundo.

Hablamos de las culturas precolombinas de Mesoamérica ubicadas en las tierras más fértiles y de clima más favorable: el altiplano guatemalteco y la faja del Pacífico que abarcan, actualmente, El Salvador y parte de Nicaragua. Tales zonas, por esas mismas causas, tenían mayor densidad demográfica y una gran penetración de influencias mexicanas. Esto explica que los pipiles de El Salvador hayan dejado cuatro muestras de *cantares autóctonos* en su respectivo dialecto: «Tiahuit Tzuntzunat» («Vamos a Sonsonate»), «Nimetzihui» («Te lo dije»), el «Canto pipil a Tacuba» —originario del occidente salvadoreño y mezclado con vocablos españoles— y el «Lamento de Amelicatl», final de una leyenda del lago Coatepeque, cuya traducción aproximada dice:

Mi corazón es tuyo
hermoso hombre mío.
Yo soy tu mujercita
y tú mi sol, mi flor.

Tu mano es fuego en la mía
y tus ojos fuego en mi alma.
Te quiero como a la luna,
como a mi padre quiero.[9]

[7] *Bartolomé de las Casas, «Apologética historia...» (fragmento), en* Nicaragua en los cronistas de Indias. *Introducciones y notas de Jorge Eduardo Arellano (Managua). Colección Cultural Banco de América (1975), p. 90.*

[8] *Ibid.*

[9] *Transcrito en Juan Felipe Toruño:* Desarrollo literario de El Salvador. *San Salvador (Ministerio de Educación/Dirección General de Publicaciones) 1958.*

Igualmente, explica el rescate en Nicaragua de un «Canto al sol» de los nahuas de esa región y un par de testimonios coetáneos de la conquista. El primero posee varios elementos de la creación poética azteca: *tema* (el sentimiento de tristeza por la fugacidad de la vida a través del transcurso del día) y procedimientos: *paralelismo sinonímico* (versos 3-4) y *palabras-broche* (aquéllas que se repiten en distintos versos del poema): *mi corazón llora* (ídem 7 y 11):

Cuando se mete el sol, mi señor,
me duele, me duele el corazón.
Murió, no vive el sol,
el fuego del día.
Te quiero, yo te quiero,
fuego del día, sol no te vayas.
Mi corazón, mi corazón llora.
Fuego del día, no te vayas,
no te vayas fuego.
Se fue el sol.
Mi corazón llora.[10]

Respecto a los segundos, testimonian la explotación esclavista de ese proceso. Recogido por Las Casas, uno es un lamento que los chorotegas emitían, llorando y suspirando, cuando iban a laborar para los españoles, entre la ciudad de León y el puerto de El Realejo:

Aquellos son los caminos
por donde íbamos a servir a los cristianos
y aunque trabajábamos mucho,
volvíamos al cabo de algún tiempo
a nuestras casas
y a nuestras mujeres
e hijos;
pero ahora vamos sin esperanza
de nunca más volver,
ni de verlos,
ni de tener más vida.[11]

El otro lo incorporó a su *Historia del Nuevo Mundo* el cronista italiano Girolamo Benzoni al entrevistarse, en 1546, con don Gonzalo, cacique de los nicaraguas. Este —quien había sobrevivido a la etapa sangrienta de la conquista y estaba ya *indoctrinado* en el catolicismo— hizo un razonamiento sobre los «cristianos», en el que señalaba la apropiación económica y la bribonería de los conquistadores. No fue concebido como texto poemático, pero lo es por su expresión oral directa, acumulativa:

¿Qué cosa es cristiana en los cristianos?
Piden el maíz, la miel, el algodón, la manta, la india para hacer el hijo;
piden oro y plata.
Los cristianos no quieren trabajar,

[10] *Angel María Garibay:* Llave del nahuatl. *Colección de trozos con gramática y vocabulario para utilidad de los principiantes (2.ª ed.). México, Editorial Porrúa, 1961, p. 207.*

[11] *Bartolomé de las Casas:* Brevísima relación de la destrucción de las Indias... *(Londres, Shulze y Dean, 1812), p. 82.*

son mentirosos, jugadores, perversos, blasfemos.
Cuando van a la iglesia a oír misa,
murmuran entre sí,
se hieren entre sí.[12]

III

Pasando a la parte no mesoamericana de Centroamérica, diremos que revela un origen sudamericano, menos densidad demográfica y la decisiva importancia de la yuca y otros tubérculos, como la palmera de pejivalle, en la alimentación. Nos referimos, entre otros grupos lingüísticos, a los payas y xicaques de Honduras, a los sumos, mískitos, ramas garífonos de Nicaragua (éstos también distribuidos en territorio de Honduras) y a los bribrí, cabécares y borucas de Costa Rica.

El mayor estudioso de los payas, Eduard Conzemius, no recogió ninguna muestra poética en la investigación que le dedicó durante los años veinte de este siglo. En cambio, acerca de los xicaques se conoce el testimonio del fraile español Fernando Espino —natural de Nueva Segovia, provincia de Nicaragua— a mediados del siglo XVII. Además, Espino fue autor de canciones en la lengua de esos indígenas, continuando una tradición remontada al siglo anterior. Recordemos que fray Bartolomé de Las Casas, entre otros misioneros, había recurrido a los atractivos del verso y de la música para evangelizar a los indios de Tuzulatlán en Guatemala. *«Hize arte en aquel idioma* (el de los xicaques, consigna) *y escrebí la Doctrina Cristiana.»*[13] Este mismo franciscano, en su expedición a la región de la Taguzgalpa (una amplia zona correspondiente hoy a las fronteras de Honduras y Nicaragua) asistió a una celebración de los mismos xicaques en la que se cantaba a la culebra blanca:

Venid y dezidme
quién mata a mi hermana...[14]

Pasando a los textos que, desde los primeros años del siglo XIX, comenzaron a recoger algunos viajeros ingleses entre las culturas que han permanecido al margen del proceso lingüístico de Nicaragua, hemos localizado media docena pertenecientes a los indios sumos y casi veinte de los indios mískitos. Dos de los primeros poseen el mismo vuelo y sencillez de las canciones de amor de las tribus norteamericanas.[15] Uno se titula «El saludo» y dice:

Hoy vine a prisa
a saludar esta muchacha.
Porque si no la saludara,
luego me moriría.

[12] *Girolamo Benzoni:* La historia del Nuevo Mundo. *Traducción y notas de María Vannini de Gemlewicz. Estudio preliminar de León Croizart. Caracas, Fuentes de la Historia Colonial de Venezuela, 1967.*

[13] *Fernando Espino:* Relación verdadera de la reducción de los indios infieles de la provincia de la Taguzgalpa, llamados xicaques... *Prólogo y notas de Jorge Eduardo Arellano. León (Nicaragua) Editorial Universitaria, 1958, p. 19.*

[14] *Ibid., p. 42.*

[15] *Pueden leerse en Guillermo Kiene: «Gramática sumu», en* Revista Conservadora del Pensamiento Centroamericano, *Managua, Núm. 13, marzo, 1962, pp. 48-49.*

Y la otra «La flor»:

Qué flor tan bonita
la que lleva esa muchacha.
Pero es más hermosa ella
que la flor.

En cuanto a los textos de los mískitos ofrecen tres tipos con un común denominador: fueron escuchados por sus recolectores. Pues bien, primero figuran entre ellos composiciones amorosas motivadas por la ausencia o muerte de la amada o el amado, por la presencia de los mismos; pero siempre en contacto con la naturaleza y la vida cotidiana. Aún populares, como «Ercilla» y «Tinimiska», se destaca entre ellas «Keker miren nane» («Me voy lejos de ti»), ya antológica, con seis versiones distintas.[16] La última es nuestra:

Querida muchacha: me voy lejos de ti.
¿Cuándo volveremos a encontrarnos
Para caminar unidos a la orilla del mar?
Siento las suaves brisas sobre mis sienes.
Oigo lejano el trueno tenebroso.
Veo el relámpago iluminando la montaña
Y toda la pradera.
Pero tú no estás conmigo.
Mi corazón permanece abatido
Y lloroso.
Adiós, querida muchacha:
¡Sin ti vivo desolado!

No menos bella que la anterior, otra de las canciones amorosas de los mískitos ha sido recreada por Pablo Antonio Cuadra y se titula «Carta de un joven mískito a su novia»:[17]

Yo soy más alto que el cocotero
porque mis ojos alcanzan sus palmas
y aún las aves que el cocotero quiere atrapar.
Yo soy más largo que el río Wankí
porque oigo lejano el rumor del mar
o cerrando los ojos reconstruyo su brillante playa.
Yo tengo más pecho que la leona de Alamikamba
porque mi dolor escrito llega más allá de su rugido
hasta las manos de mi muchacha en Bilwaskarma.

Entre sus textos orales de carácter comunal, se halla un canto colectivo de mujeres que también ha recreado otro poeta contemporáneo: Alberto Ordóñez Argüello.[18] Su título es el mismo que el de su primer verso: «A él no le gusta el zapote verde»:

[16] *En este orden, Tomás Ayón:* Historia de Nicaragua... *Tomo I. Granada, Tipografía de El Centro-Americano, 1982, p. 39; Rubén Darío: «Canción mosquita», en* El Porvenir, *Managua, 9 de noviembre de 1884; Félix Medina: «Canción de amor mosquita», en* La Patria, *León, Año XIII, Tomo VI, Núm. 1, 15 de septiembre, 1907, p. 10; Francisco Pérez Estrada: traducción de «Keker miren nane», en Pablo Antonio Cuadra: «Breve antología de la poesía indígena americana», en* Cuaderno del Taller San Lucas, *Managua, Núm. 5, 30 de agosto, 1951, p. 60; Thomas Young:* Narración de una estadía en la costa mosquita *(traducción de Marta Verbel), libro del mes de* Revista Conservadora del Pensamiento Centroamericano, *Núm. 68, mayo, 1966, pp. 28-29 y Jorge Eduardo Arellano: versión de «Me voy lejos de ti» en* La Prensa Literaria, *Managua, 21 de abril, 1976.*

[17] *Facilitada por Cuadra al autor.*

[18] *En la revista* Centroamericana, *México, D. F., Núm. 2, Mayo-Junio, 1954.*

A él no le gusta el zapote verde.
Sólo maduro.
Nosotras tenemos nuestras calabazas.
Sólo nosotras.
A él no le gusta la hierba verde.
Sólo amarilla.
Nosotros rompemos nuestros cuchillos.
Sólo nosotras.
A él no le gusta la guayaba verde.
Sólo dorada.
Nosotros cantamos a la madre caoba.
Sólo nosotras.
A él no le gusta el caribe verde.
Sólo plateado.
Nosotros jugamos con nosotras.

Como se ve, consiste en una danza vinculada a la existencia tradicional de los mískitos y a sus alimentos o frutas (zapote, guayaba y *caribe* o plátano) e instrumentos domésticos (calabazas —recipientes para conservar agua— y cuchillos); en un canto «a la madre caoba», a la madera con que construyen sus viviendas. Otras ceremonias la constituyen el «Uro palaya» (danza sobre el advenimiento del año nuevo), el júbilo de las madres por el regreso de sus hijos y el lamento de éstos por la muerte de aquéllas. Un texto ilustrativo del penúltimo tema lo ha recogido y recreado Francisco Pérez Estrada:[19]

¡Oh mis hijos, habéis vuelto a mi lado!
Yo estaba desolada sin vosotros.
Otras madres tenían a sus hijos. Yo las veía.
Y mi corazón suspiraba por vosotros.
Por la noche recordaba a mis muchachos que me llamaban: ¡Madre!
Pensaba que estaba sola y no tenía hijos.
Me acordaba de mis hijos.
Pero ellos estaban lejos entre los blancos.
¡Mis hijos han vuelto!
Mi corazón ahora es como el cogollo del plátano que brota cuando nace el sol.

El último tema lo ha ejemplificado Eduard Conzemius en su *Etnographical Survey of the Miskito and Sumu Indians of Honduras and Nicaragua,* principal fuente de estudio sobre esta cultura; se trata de un texto traducido por Fidel Coloma:[20]

¡Ay madre!, ¡pobre madre! ¡Ay madre!, ¿a dónde te has ido?
Aquí están tus hijos llorando por ti.
Ayer conversábamos juntos, pero ahora allí estás yacente.
¡Ay madre!, ¿te fuiste enojada con nosotros? ¿Ya no nos quieres?
Aquí está tu marido afuera con la cabeza inclinada
Y las mujeres sentadas con las cabezas cubiertas.
Todo por amor a ti.
Pero tú nos has abandonado.
Ay ya no veré jamás tu rostro de nuevo.
Ya no escucharé jamás de nuevo tu voz.

[19] *En Pablo Antonio Cuadra: «Breve antología de la poesía indígena americana», Op. cit.*

[20] *Inédita, su original se encuentra —como aseguramos— en Eduard Conzemius:* Ethnographical Survey of the Miskito and Sumu indians of Honduras and Nicaragua. *Washington, Smithsonian Institution, 1948, p. 154.*

Pero los lamentos de madres por la desaparición de sus hijos eran, en el siglo XIX, más frecuentes. A uno de ellos alude el inglés Thomas Young al señalar que las canciones de los mískitos se creaban con motivo de cualquier noticia —mala o buena— y que, a veces, resultaba conmovedor oír los lamentos de una madre que llamaba a su hijo desaparecido, a quien desdichadamente no volvería a ver jamás. Y continúa:

Una vez me sentí muy conmovido, porque la pobre mujer parecía que hubiera tenido toda su alma centrada alrededor de este hijo que se había marchado. Ella olvidaba a los otros por el que había perdido. Los paroxismos de sus penas son tan violentos, que si no se les impide, se colgarían del primer árbol que encuentran.[21]

Y el nicaragüense Francisco Irías, quien viajó por el río Coco en 1842, escribía: «*Celebran* (los mískitos) *el aniversario de la muerte de sus parientes y amigos con los más lúgubres y armoniosos cantos. Sus lamentaciones mortuorias son ejecutadas por las mujeres bajo una tienda de corteza de hule. Algunas de las ceremonias son caminar para adelante y para atrás a una distancia como de cien varas, de la manera siguiente: caminan cuatro o cinco pasos y se tiran de bruces con una fuerza aparentemente tan grande, como para matarse ellas mismas, cuya bárbara ceremonia repiten hasta que entra la noche. Algunas se pintan con achiote o tile, y aunque casi tienen el mismo color de éste, se ven horribles con la operación...*»[22] Sin embargo, no todo era tristeza entre las madres mískitas: también se invadían de alegría, como vimos en el texto «Los hijos regresan», al recibir a éstos tras largas ausencias de sus comunidades o temporadas de trabajo.

Sobre los ramas y garífonos, otras de las minorías étnicas de la costa atlántica de Nicaragua, presentamos uno y tres textos respectivamente. El correspondiente a los primeros detecta un momento histórico: cuando se resistían a la penetración ideológica llevada a cabo por la Iglesia Moraba, la cual se arraigó entre toda la población de la zona. Titulado «Respuestas a un misionero», dice:

¿Por qué debemos ir a la iglesia y escucharlo?
El no proporciona ropa, ni carne ni ron.
Déjenlo volver al lugar de donde vino.
Nosotros no le pedimos que viniera.
No necesitamos iglesia.
Nosotros deseamos permanecer como estamos.[23]

Llamados *caribes negros*, los garífonos —con un predominante sustrato africano, pero originalmente indígenas— poseen una narrativa oral que constató en 1871 el investigador francés Pablo Levy. «*Subsisten en ellos* —anotó éste en la visita que les hizo durante ese año— *numerosas tradiciones, algunas interesantes, en las cuales se trata siempre de negros cimarrones* (fugitivos, J.E.A.), *de misioneros y, sobre todo, de negros españoles feroces.*»[24] Pero no logramos obtener ningún ejemplo de la misma. En cam-

21 *Thomas Young:* Narración de una estadía en la costa mosquita, *Op. cit., pp. 28-29.*

22 *Francisco Irías: «Carta...», en «Segovia, Chontales y la Costa Mosquito» (capítulo de los* Apuntamientos sobre Centroamérica *de George J. Squier), en* Revista de la Academia de Geografía e Historia de Nicaragua, *Tomo X, Núm. 1, abril, 1948, p. 59.*

23 *En Bernard y Judi Nietschmann: «Cambio y continuidad de los indígenas Rama de Nicaragua», en* América Indígena, *vol. XXXIV, Núm. 4, Octubre-Diciembre, 1974, pp. 908-909.*

24 *Pablo Levy:* Notas geográficas y económicas sobre la república de Nicaragua. *París (s. i.), 1873, p. 297.*


15 DE
LIBERTA

bio, conocemos un canto ceremonial que el citado Levy les escuchó; su música era de pito, flauto, flajolete de caña o carrizo, y tambor de bambú; y lo entonaban, sorda y melancólicamente, hombres y mujeres. Los versículos de las primeras eran acordes y a un compás lento; los de los hombres, más ceremoniosos: después de ingerir *ulung* —bebida embriagante de maíz que exhalaba un olor a queso, vinagre y alcohol— se reunían por la noche en círculos y al que le correspondía el canto se dirigía al centro del círculo tocando el tambor. Para ello, era indispensable llevar charreteras y gorra de pluma. Luego el cantor recitaba versos que, repetidos por sus compañeros del círculo, se alargaban cada vez más hasta que todos se enredaban y no podían continuar. Esta pieza, llena de una poesía extraña —señalaba Levy— concluía con una invocación a la luna.[25] Y dice:

¿Quién ha dicho que el sol era alegre?
¿Quién ha dicho que el sol era alegre?

El que ha dicho que el sol era alegre no ha mentido
El que ha dicho que el sol era alegre no ha mentido

El que ha dicho que el sol era alegre no ha mentido
porque sin el sol es la noche y la noche es triste
El que ha dicho que el sol era alegre no ha mentido
porque sin el sol es la noche y la noche es triste

El que ha dicho que el sol era alegre no ha mentido
porque sin el sol es la noche y la noche es triste
puesto que a favor de su sombra todos los seres
todos los seres malignos se deslizan hacia sus víctimas

El que ha dicho...[26]

Los otros dos textos de los garífonos tienen un valor más antropológico que poético.[27] Los recogió el alemán Walter Lehmann a principios de siglo. Uno trata de la siembra de la yuca o casabe, alimento básico de su existencia:

Antes de sembrar, cortamos grandes árboles para dejarlos secar
Cuando ya están secos, comenzamos a pegarles fuego
Pero antes cortamos el monte para pegarle fuego
Cuando ya los quemamos, limpiamos la tierra
Cuando las cenizas están frías, comenzamos a cavar y a sembrar la yuca
Nosotros cortamos los retoños de la yuca para sembrarlos

Y el otro versa sobre la forma de sus entierros:

En tiempos pasados, cuando un caribe moría, lo enterraban
en su propia casa.
Ahora, cuando alguien muere, lo entierran afuera.

En tiempos pasados, cuando una persona fallecía,
era enterrada sin ataúd: los suyos le colocaban
una tabla debajo y otra arriba, y un plato
sobre la cabeza para evitar que le cayera
tierra en los ojos
Y lo enrollaban con sus cobijas

[25] *Ibid, p. 307.*
[26] *En Ibid.*
[27] *Facilitados por Wilibald Fredesdorf al autor.*

Finalmente, el rescate de las tradiciones orales de los indígenas que aún se conservan en Costa Rica data del siglo XX y se debe, ante todo, a Doris Stone.[28] En efecto, la antropóloga norteamericana recogió *Algunos ejemplos de la poesía y leyendas cósmicas indígenas de Costa Rica.* Se refiere a cinco canciones de los bribrí —actualmente ubicados dentro del cantón Talamanca, provincia de Limón—, y a dos leyendas de los cabécares —que habitan a lo largo del río Chirripó, cantón de Turrialba, en la provincia de Cartago—. Junto a los guatusos —circunscritos a tres palenques en las llanuras del Norte, provincia de Alajuela—, borucas y térrabas, «indios» de Nicoya e «indios» de Tiquirrisí, completan el mapa de las escasas localidades indígenas de ese país centroamericano.

Salvo los «indios» de Nicoya —de raíces mesoamericanas— estas poblaciones tienen un origen etnolingüístico sudamericano, como lo han establecido sus estudiosos. De ahí las interrelaciones que les caracteriza y el apelativo genérico, para la mayoría, de talamancas, de quienes se han rescatado —y nosotros adoptamos en verso— dos tradiciones cosmogónicas:

I

No había luz y los demonios eran los dueños del mundo.
Pero Sibú era el rey.
El jefe de los demonios dijo que haría luz
porque detestaba la oscuridad.
Sibú no estuvo de acuerdo.
Pero el jefe de los demonios hizo una luz pequeña
porque los ojos de los demonios eran de fuego
y podían apresar la luz en sus manos:
no podía alumbrar a larga distancia
pero era luz.
Sibú dijo que si no hacía algo los demonios creerían que eran más poderosos que él
y creó el sol
y lo creo de una forma que todos pudieran verlo
hasta las hormigas.

II

Sibú vio unas plantas enraizadas en un excremento
y pensó que era bueno para cubrir todas las rocas
pues sólo rocas, nada más existía.
Y quiso saber quién había dejado el excremento
y halló a un vampiro que caminaba como un pájaro:
le preguntó qué comía para que en su excremento crecieran las plantas
y el vampiro le dijo que se alimentaba de la sangre de un jaguar
y que el jaguar vivía debajo de una roca.
Sibú quiso traspasar la roca, pero no pudo.
Llamó a Trueno, su primo,
y Trueno le dijo que se arrodillara y se tapara los oídos
y con tres soplos partió la roca.
Sibú vio que el jaguar estaba atado con un cordón a su abuela,
cortó el cordón y se llevó el cachorro.
Luego lo estrelló contra la roca

[28] *Doris Stone: «Algunos ejemplos de la poesía y leyendas cósmicas indígenas de Costa Rica», en* La Pajarita de Papel, *Tegucigalpa (Honduras), Núm. 2, 1949, pp. 18-21.*

y lo hizo pedazos.
Cuando la madre regresó donde su cachorro
empezó a buscarle:
entonces Sibú vio un venado de madera
y lo transformó en uno de verdad
y el venado comenzó a llorar como un cachorro:
la madre corrió a su encuentro
y al darse cuenta que era un engaño
le estiró las patas y el pescuezo.

Por eso los venados tienen el pescuezo y las patas largas. [29]

De los bribrí, la Stone recogió una verdaderamente tierna «Canción de cuna» («Duérmete, no llores, / tu mamá se fue a buscar flores; / duérmete, no llores») y dos canciones «de angustia del pueblo» que hablan por sí solas:

Ahora estamos tristes
porque vamos a morir.
Vienen los blancos
y la tierra nos van a quitar.
Entonces nuestro pueblo
va a desaparecer.

Bebemos chicha
porque la chicha nos da alegría
y tenemos miedo de perder la tierra.
Por eso tomamos chicha
para olvidarnos.

Por su parte, los cabécares le confiaron a la misma norteamericana dos leyendas cósmicas; una de ellas es *La Historia de Mar, hermosa mujer* que, cortada en versos, reproducimos a continuación:

En el principio había una sola roca grande
y ninguna tierra.
Dios, a quien llamamos Sibú, hizo tierra para
que la gente india pudiera vivir.
Mandó una hermosa mujer, llamada Mar, para
ordenar a Trueno que viniera.
Y Trueno rehusó ir. Sibú insistió en Mar
hasta que ella fue embarazada.
Entonces Trueno decidió salir. Sibú le prestó
el bastón del cacique como guía.
Pero Trueno no lo quiso llevar. Dijo a Mar:
«Lo traes para mí, pero no lo dejes solo».
En la mitad del camino Mar dijo a sí misma:
«No entiendo por qué no puedo dejar este
garrote. Yo lo haré y veré qué pasa».
Al regreso había desaparecido el bastón.
Buscó en todas partes, pero no lo encontró.
Mientras estaba buscando una serpiente la
mordió y ella murió.

[29] *Ambos textos en Jorge Eduardo Arellano:* La entrega de los dones. *Managua, Ediciones Nacionales, 1978, pp. 74-75.*

Sibú arregló su cuerpo en un atado de entierro,
pero se hinchó.
Puso una rana encima del atado para oprimirla.
La rana tenía hambre y brincó para agarrar un
insecto que vio pasar.
Mar se reventó en el aire convirtiéndose en
árbol.
Su lindo pelo se transformó en hojas.
Allí la lora, la guacamaya y todos los pájaros
hicieron sus nidos.
El árbol voló hacia arriba y llegó hasta el
cielo, la casa de Sibú.
Esto le molestó mucho y mandó dos aves, Tijereta
y Pajarillo de agua, para coger la extremidad
del árbol y formar un círculo grande en el
espacio.
Cuando encontraron los dos cabos el árbol se
cayó, convirtiéndose en agua.
Las hojas llegaron a ser cangrejos.
Pero la gente india sabe que el ruido que oímos
por la playa
Es el del viento, que sopló las hojas hechas del
pelo de Mar, hermosa mujer.

Y los borucas —cuyos testimonios poéticos también fueron recogidos por Doris Stone en los años cuarenta— han sido objeto, últimamente, de una estupenda y completa recopilación, obra de Adolfo Constenia Umaña, a la que remitimos al interesado en las leyendas y tradiciones de esta cultura ágrafa existente aún en el Istmo.[30]

Concluyamos: tanto la literatura de los pueblos precolombinos de Centroamérica, como la poesía de sus actuales descendientes, constituye un tema digno de estudiarse y difundirse. Porque se trata de un acceso directo a la libertad —irracional o no— del hombre, de una fuente de goce estético en comunicación viva con la naturaleza y el misterio de la creación, con las bases materiales —el maíz y la yuca— de la existencia de sus pueblos y con sus propias historias abolidas o marginadas. En fin, de una experiencia no por primitiva menos fresca, graciosa e ingenua que la de nuestro tiempo.

Jorge Eduardo Arellano

[30] *Adolfo Constenia Umaña:* Leyendas y tradiciones de los borucas. *Narradas por Espíritu Santo Maroto. Introducción gramatical, comentarios, notas, traducción y fijación de texto, por Adolfo Constenia Umaña. San José, C. R., Editorial Universidad de Costa Rica, 1979.*

Viva como en Bretaña

No se puede amar un lugar
cuando en él no se ha sufrido.

Henry Miller

En ese momento, la mujer de saco rojo miraba al vendedor. Apoyado en el asiento del chófer, las piernas abiertas, un bolso entre las piernas, decía: Estimado y culto público que hace uso de este medio de transporte. Pelo enrulado, las mangas del saco demasiado largas, el hombre miraba hacia el fondo del ómnibus imperturbable, absolutamente distante de los señores pasajeros. Cada tanto echaba una mirada circular, anónima, opaca. La mujer permaneció fanáticamente pendiente del hombre de las lapiceras y bolígrafos pero él no la miró ni una sola vez. Tal vez si hubiera vendido hilo y agujas o alguna enciclopedia útil para el niño en el hogar y en la escuela —por una fracción de segundo la mujer se distrajo en una contabilidad imposible, la de cientos de discursos sobre atlas, libros de cocina, cuadernos, tijeras y cortavidrios que habían sedimentado en su memoria ocupando un lugar; un lugar en su memoria y por lo tanto en su vida—, quizás, si hubiera sido así, si el hombre vendiera enciclopedias, entonces la habría mirado; hubiera reparado en ella, en la mujer de saco rojo sentada en la fila de los individuales. Pero ella no tenía niños en el hogar. Ni tampoco hogar, pensó la mujer de golpe. Si vendiera enciclopedias se las compraba todas, casi habló en voz alta, el bolso entero. Se censuró. Como muchas otras veces estaba organizando la realidad para otro lado, estaba tratando de acomodar los hechos, de rearmarlos para su beneficio. Dejó de preocuparse. La realidad se había vuelto demasiado real —en el fondo, la mujer había pensado *brutal* pero hacía tiempo que no permitía que ciertas palabras subieran a la superficie—. Qué importancia podían tener esas inocentes puerilidades en medio de hechos que sobresalían como afiladas rocas negras en una playa desierta. Veía ahora la espalda un poco encorvada del vendedor a punto de saltar. El último hombre a quien ella podía importar recuperaba rápidamente el equilibrio en la vereda y se alejaba hacia atrás para siempre, tragado por la ciudad y la gente oscura. La mujer se sintió desamparada. Miró por la ventanilla. ¿En qué colectivo estaba? y ¿adónde iba? Mecánicamente metió la mano en la cartera. Allí estaba el folleto y también el frasco de las pastillas. Tocar el frasco la tranquilizó. Iba a matarse. Dos horas atrás, en la penumbra de la luz de junio filtrándose por la ventana cerrada, había abierto los ojos sobre el costado vacío de la cama, el brazo extendido sobre la almohada en un gesto inútil. Su cara giró hacia el techo. Ese momento era el más temido por la mujer: el absurdo de su propia vida y el de las otras, el correr del tiempo hacia la nada, cada vez más rápido, más vertiginoso cada mañana, colmaban ese segundo hasta los bordes. En ese momento había visto el frasco de las pastillas sobre la mesa de luz, al costado de su cara, nítido, recortándose sin ninguna señal especial en la luz estancada. Enton-

ces se había levantado. Las medias, la pollera oscura, el suéter azul. Extendió la mano hasta el frasco. En la etiqueta se leía sesenta unidades. El día anterior había tomado dos; cincuenta y ocho eran más que suficientes. Apretó el frasco casi con cariño. Ahora, desde aquí, en el ómnibus bamboleante, la mujer terminó de comprender que nunca había sido tan libre como en ese momento, unas horas atrás, con el frasco entre los dedos, mirando la pared. Si él hubiera estado del otro lado de la cama hubiera intentado una explicación de ese segundo fulgurante. Pero era como con el hombre que no vendía enciclopedias; él no estaba del otro lado de la cama. La mujer sacudió la cabeza. Con espanto reparó en ese gesto fuera de control. Apretó la cartera contra el estómago mientras trataba de resolver si había movido la cabeza en su asiento del ómnibus ¿o había sido la repetición mecánica del mismo gesto en el borde de la cama, allá, hacía unas horas? No lo supo. En el cuarto, la mujer se había levantado y se ponía los zapatos azules. Fue al baño y se lavó la cara y los dientes. Después se miró en el espejo e hizo algo que no recordaba haber hecho en mucho tiempo: con meticulosidad se maquilló. Eligió cuidadosamente los colores, el acto había cobrado una importancia decisiva. Era dueña del tiempo. Nadie la esperaba, no iba a ninguna parte. Entonces, en la mitad del trazado de un ojo, el párpado tiembla (una tarde de invierno, el aullido de un perro al que matan en un patio aciago de cemento, un perro atado a un poste con una soga espantosamente corta, al que matan de un tiro, las caras pálidas y severas de los hombres, un tiro en la cabeza del perro entre las orejas, un aterrorizado perro color marrón, flaco, temblando al lado del poste y aunque te escondas en el rincón más oscuro y te metas los bordes del vestido haciendo un tapón hasta que los oídos te duelan igual el aullido se escucha, en la escena queda algo cifrado para siempre; ésos u otros oscuros túneles de miedo o de humillación que comunicaban momentos presentes con la neblina de la infancia, las trenzas tirantes, algún punto luminoso como una estrella). La mujer se sentía tomada por asalto. Estar a merced de la memoria, había pensado. Levantó la cabeza, el rimmel corría fresco, hacia abajo, arrastrando la base y el color de los pómulos. Se limpió la cara y empezó de nuevo. Cuando terminó fue a la cocina. Allí, sobre la mesa, estaba el folleto. Hermosas ilustraciones en papel brillante de casas estilo inglés y normando, con profusión de planos, vistas desde el jardín y fotografías de interiores confortables. El hogar chisporroteando en el living. Ella y él, cuatro años atrás, un día de viaje soleado y campo azul, repentinamente indagando sobre los detalles de las casas prefabricadas, en especial una de ellas, a construirse en un lejano y paradisíaco lugar donde, en invierno, el viento y la lluvia golpearían furiosamente las tejas y aullarían entre los plátanos. La mujer pensó que sus ideas sobre la felicidad habían sido tan convencionales que se cayeron a pedazos; se habían apolillado, como la ropa doblada en cuatro y aplastada en el fondo de un cajón. Sin embargo, pensó la mujer en el ómnibus, tener ideas convencionales sobre la felicidad es lo que a uno lo hace feliz. En la cocina, puso bruscamente el folleto dentro de la cartera junto con el frasco de las pastillas. Antes había leído en letras grandes y blancas: *Viva como en Bretaña.* Hecho lo cual había salido. En qué colectivo estaba y hacia dónde iba era algo que todavía no se podía contestar. No se acordaba. Nada en particular se produjo con su irrupción en la calle. El apuro de la gente, su inocente ajetreo le devolvieron una secreta sensación de poder. Era tan innecesaria que le parecía flotar. Si se pudiera vivir así, recordó que había pensado y fue lo único que pudo pensar durante cuadras mientras un túnel

de aire se abría a su alrededor y los demás se deslizaban hacia atrás, sin tocarla, sin darse cuenta de que existía. Había caminado como sonámbula pero ahora la escena se reordenaba, cuando encontraba la parada del colectivo. Por algo se había detenido allí. La parada del ciento once. La mujer experimentó un momentáneo alivio. Así que estaba en un ciento once; al ciento once había subido y bajado el vendedor de bolígrafos. Iban por Paraguay hacia el bajo. Sacó el folleto de la cartera y miró la dirección. Estaba cerca. Se puso de pie y enfrentó la puerta de atrás del ómnibus. Sobre el vidrio, a escasos centímetros de su cara, una calcomanía arengaba en letras negras sobre un fondo de bandera argentina: *Telefónicos: ¡a vencer!* El borde impredecible de la realidad, una blanda cachetadita, ¡paf! Bajó. El viento frío le produjo una sacudida. Desde la vereda vio el cartel en el edificio de enfrente: *Viva como en Bretaña.* Antes de entrar se miró en el lujoso espejo del hall. No llevaba la ropa que correspondía a la esposa de un poderoso industrial. Quinto piso decía el folleto. Miró a la muchacha de largas pestañas.

—Estoy interesada en una casa... una casa grande como ésta —le mostró el folleto.

—Minuto —dijo la recepcionista y apretó un timbre. Se escuchaba un susurro de música ambiental. Por la puerta encristalada apareció un hombre bajo y algo grueso que le sonrió con timidez.

—El promotor —dijo la muchacha de las pestañas. Un dolor sordo, lento como una mancha de aceite, se extendía en el estómago de la mujer. Siguió al hombre por un pasillo angosto. El hombre, ahora, como si hablara desde adentro de un cajón, esto le pareció a la mujer, le indicaba fotos de casas en medio de bosques dorados. De repente, se levantó y casi en puntas de pie cerró la puerta. La oficina se empequeñeció.

—¡Shh! —se llevó el índice a los labios. Le dirigió una sonrisa cómplice—. Nos vamos. Esto es pura apariencia, no existe más —miró para el costado—. No sé cómo la dejaron pasar. Hago como que la atiendo pero en realidad no estoy aquí; en realidad, usted nunca me vio. ¿Se da cuenta? —sonrió como disculpándose—. Nos volvemos, la empresa se vuelve.

—¿Usted...? —dijo la mujer.

—No, yo soy de Ensenada —dijo el hombre bajando la voz— pero, con suerte, me voy con ellos. Esto no da para más.

—¿Cómo vivían? —dijo de golpe la mujer.

—¿Perdón? —dijo el hombre. Había sacado un pañuelo inmaculado y con delicadeza se lo apoyaba sobre las sienes y sobre el labio superior.

—Los de Bretaña, los que tenían druidas en bosques como éstos —la mujer levantó con esfuerzo el brazo, vio su propia mano en el extremo señalando una de las fotos. La mano se movía con independencia de su voluntad—. Los que hacían un elixir...— Le costaba hablar. En el fondo de una oficina que se deformaba como un túnel, el hombre le seguía sonriendo con un gesto petrificado. Ahora, el dolor en el estómago era vértigo: un silencioso y rápido irse hacia atrás. Veía al hombre muy lejos, como por el revés de un largavista. La luz se volvía tensa. El hombre y los objetos se recortaban en esa luz como a punto de estallar. La mujer se puso de pie. El promotor abrió la boca y también empezó a pararse pero ella ya estaba en la puerta. Bajó casi corriendo los cinco pisos. En la calle tiró el folleto al borde del cordón y empezó a caminar. Caminaba

sobre una red de circo, floja, muy blanda. Miró el vacío de la calle. Vio su propia espalda unos metros más adelante; como si ondulara, con una ligera distorsión, su saco rojo y su pollera oscura. Se siguió a sí misma con cierta fatalidad. Siguió a la mujer que, unos metros más adelante, repetía todos sus gestos y que ahora llegaba a la esquina y leía El Cisne - Bar y confitería. Se disponía a cruzar la calle. La mujer se apuró. En un reloj iban a ser las siete de la tarde. Ya es de noche, pensó la mujer, sabiendo que era lo mismo que pensaba la otra que ahora cruzaba la calle y se aproximaba a la puerta del bar. Ya es de noche, volvía a pensar, en esta época del año el crepúsculo empieza a las cinco. Su mano y la de su fantasma se unieron al empujar la puerta. Ya no veía su espalda. Veía un hermoso bar. Un bar lento con mesas de madera y manteles, con un dueño brumoso leyendo las noticias de la tarde detrás de la máquina registradora. Se sentó en una mesa apartada. Esperó un momento y sacó el frasco de la cartera. Tenía que resolver algunas cosas. Tragarse cincuenta y ocho pastillas requería una cantidad de líquido considerable. Eran amarillas y ásperas. ¿Qué iba a pedir?

—Una jarra de agua —el mozo la miraba—. Y un café.

Ir tomándose las cincuenta y ocho pastillas con los correspondientes medios vasos. En el fondo del estómago, el dolor y el vértigo habían desaparecido. Burbujeaba otra cosa, un cosquilleo, una carcajada contenida. La jarra se había materializado sobre la mesa. Una convulsión general se apoderó de la mujer y le sacudió los hombros. Hizo como que buscaba algo en la cartera tratando de disimular. Como náuseas incontenibles, las carcajadas le subían por la garganta. *Telefónicos: ¡a vencer!* La mujer sintió que se ahogaba. La jarra, enorme, grandilocuente, se agigantaba, mandaba en la mesa. Abrazada a la jarra, trataba de echar una insignificante cantidad de agua en el vaso. Se empequeñecía vertiginosamente mientras el bar se agrandaba. Las mesas, el dueño, el techo altísimo hasta perderse arriba. Había quedado reducida al tamaño del frasco de las pastillas. Una pastilla tenía, ahora, a su lado, el tamaño de una rueda. Es la sensación de extrañeza, pensó la mujer. Pero su pensamiento sonaba como vocecita de hormiga. Todo se ensanchaba y perdía contorno, como detrás de una lupa. Reducida así es más fácil matarse, pensaba la mujer a través de la vocecita de hormiga, pero más sangriento.

—¿Me compra una curita?

Así que finalmente era eso. Iba recuperando el bar.

—Dele, señora, ¿me compra una curita?

La sana obsecuencia al hábito de vivir, razonó la mujer. O lo que era igual, una gelatina en el fondo de la garganta, un asco profundo que subía y se derramaba sobre la mesa. La mujer se decía en sordina que era cobarde pero las palabras estaban llenas de aire, no llegaban al fondo, se perdían, volaban. Sólo existía un hueco palpable en el silencio, un pozo sin bordes, un vacío. Hoy no era el día. Sintió el lastre de las horas, le parecían infinitas, desde que había tomado el frasco de la mesa de luz. Sin embargo, había algo, algo latiendo débil. Elegir o inventar. Elegir para atrás, como si nunca hubiera levantado el frasco, como si nunca hubiera llegado a este bar. O más atrás, elegir o inventar una escena (se acercaba al perro le acariciaba el lomo y el hocico le soltaba dulcemente la soga con el nudo tan ajustado. No, no era así, piensa la mujer con fero-

cidad. El hombre pálido apunta entre las orejas y repentinamente obedeciendo a una fuerza superior se lleva el caño del revólver a la sien o a la boca y dispara. No era así. Soltaba la soga, era lo importante el momento en el que había que detenerse, el nudo está apretado y se hunde en el pelo áspero del animal que se queja pero se queda quieto sabiendo finalmente se suelta la lengua por las manos la gratitud de animal apaleado y decir perro, piensa la mujer, recuperar la dignidad de la palabra perro). La mujer imaginó que la chica se acercaba al perro y, dulcemente, le desanudaba la soga; el animal no temblaba más, volvía a confiar y la miraba a la cara con los ojos agradecidos y resignados de los perros. Una piedad sin fondo se extiende como una llama desde la chica a la mujer. Lo acaricia y lo deja ir, suelto, libre para siempre. De golpe, por la ventana, la mujer cree distinguir el fragmento de un saco rojo, una espalda que se pierde al doblar la esquina. Rápidamente se pone de pie. Guarda el frasco en la cartera al mismo tiempo que deja sobre la mesa el dinero para el café. Sale del bar. Al doblar la esquina le parece distinguir adelante, lejos, una mancha roja. Su único testigo. La mujer intenta una sonrisa para la otra a quien, desde muy lejos, sigue con cierta fatalidad. Había muchas escenas para recomponer y armar. Y si no hay, piensa la mujer, siempre queda el frasco en el fondo de la cartera.

Sylvia Iparraguirre

S.U.I.C.E.

PRESENTA

'Así Venceremos

FILM
DE
PROPAGANDA
ANTIFASCISTA -

riginal de
Manuel
ara

RECCIÓN
rnando
roldán

C.N.
A.I.

La novela corta revolucionaria

1. Una noche imprecisamente localizada hacia finales de 1905, «una noche en que las zozobras que trae consigo la penuria» no dejaban conciliar el sueño al popular novelista Eduardo Zamacois, indiscutible maestro —con Felipe Trigo— de la promoción sicalíptica que tanta boga alcanzó durante las primeras décadas de nuestro siglo (su obra —también la de Trigo—, mucho más importante que la de sus compañeros e imitadores, se teñiría luego, a partir de *El otro* y *La opinión ajena,* de 1910 y 1913, de inquietud social y aspiraciones humanas), una noche de zozobra, decía, a Zamacois le asaltó la idea de fundar una revista literaria íntegra y exclusivamente dedicada a la publicación de novelas cortas inéditas de autores españoles contemporáneos. Según decidió aquella fructífera noche, *El Cuento Semanal:* veinticuatro páginas con varias ilustraciones más una caricatura del autor en la cubierta cuya realización encomendaría a los mejores dibujantes del momento, tendría periodicidad semanal (incluso determinó que saldría los viernes) y cada ejemplar costaría treinta módicos céntimos. «No hubo en mi concepción el menor titubeo», recordaría.[1]

Autoconvencido de la genialidad de su proyecto, Zamacois puso rumbo a Barcelona en busca del editor Ramón Sopena. En aquella histórica Casa sufriría el primer desengaño: «La idea es bonita», asintió Sopena. «Si quieres», continuó, «añadiré que me encanta. Pero esa publicación, desde el punto de vista editorial, sería un fracaso.» Sin darse por vencido nuestro novelista regresó a Madrid. Y enseguida estableció contacto con Gregorio Pueyo.

Nueva entrevista, renovadas argumentaciones, y el viejo Pueyo, desconfiado y lacónico, que al final dijo: «Pásese mañana por aquí y le daré una contestación. La idea, en principio, no me parece mala». Pero, ya se sabe, los principios no suelen coincidir con los finales. Todo había cambiado al día siguiente: «Entendía Pueyo, al igual que Sopena», rememoraría Zamacois, «que una revista exclusivamente literaria, no obstante su originalidad y rica presentación, jamás lograría reunir el número necesario de lectores para cubrir gastos».

Zamacois siguió insistiendo a pesar de tan rotundas negativas. Su tercer interlocutor fue José del Perojo, propietario y fundador de *Nuevo Mundo,* uno de los semanarios entonces de mayor aceptación. La escena volvió a repetirse:

«Desde el punto de vista comercial», corroboró Perojo, «la revista que usted sueña es inaceptable porque desdeña la *actualidad,* que es donde radica el éxito de las publicaciones semanales».

[1] *Eduardo Zamacois,* Un hombre que se va... *(Memorias). Segunda edición. Buenos Aires, Santiago Rueda, 1969; cap. XII, pp. 235-250. También proceden de aquí las restantes citas de Zamacois.*

«A cambio de información —objetó el novelista—, daríamos buena literatura.»

El señor del Perojo se mantuvo en sus trece: «Y ¿qué adelantaríamos con eso si al gran público, que es el que necesitamos conquistar, no le gusta leer?», sentenció.

Así las cosas, cuando parecían agotadas las posibilidades lógicas de realizar el proyecto (representaban mucho las tajantes negativas de tres acreditados editores), tan negro panorama cambió de manera imprevista merced a la generosa disposición de Antonio Galiardo, joven periodista, bastante rico y también bastante neurasténico, a quien Zamacois había recomendado algunos meses antes, cuando sufría una aguda depresión, para que fuese admitido en la redacción de *La Publicidad* de Barcelona.

Consciente de que se le presentaba una oportunidad irrepetible, Zamacois actuó sin pérdida de tiempo. La providencial aparición de Galiardo tuvo lugar a finales de 1906, pues bien, el número inaugural de *El Cuento Semanal, Desencanto* de Octavio Picón, salió a la calle el viernes 1 de enero de 1907. Vencidas las inevitables resistencias iniciales, el éxito de la colección resultó fulminante, rotundo, sin precedentes. Algunos números alcanzaron cuarenta y hasta sesenta mil ejemplares de tirada. Y así semana tras semana. *El Cuento Semanal* demostró, sin que su triunfal trayectoria dejase el más mínimo resquicio para la duda, que entre las clases populares existía un considerable potencial de lectores cuya incorporación al mundo del libro estaba siendo decisivamente dificultada por la mostrenca repetición de fórmulas editoriales socialmente muy restrictivas. El excesivo precio de los volúmenes normales y el cauce exclusivo de las librerías constituían sendos obstáculos cuya superación resultaba indispensable para conseguir acceder a esa potencial masa de lectores. Zamacois sabría eludirlos. De ahí el éxito de *El Cuento Semanal.*

Y, como era de prever, la fortuna de su colección despertó de inmediato insospechados afanes de emulación entre la gente del libro. Según Federico Carlos Sainz de Robles, en el período comprendido entre 1909 y 1936 surgieron casi un centenar de series inspiradas en el modelo de la de Zamacois, y entre todas ellas, ¡hay que asombrarse!, publicaron «más de diez mil novelas».[2] *El Cuento Semanal* dio origen, por consiguiente, al impresionante aluvión de novelas cortas de autores españoles, de bajo precio y distribuidas a través de los quioscos de prensa, que constituyó el fenómeno editorial y literario más relevante de aquellos años. Y dicho aluvión novelístico logró inculcar la costumbre de leer en unos ambientes que hasta entonces se habían mantenido a prudente distancia del mundo del libro. En resumen: *El Cuento Semanal,* con Zamacois y Antonio Galiardo al fondo, propició un cambio profundo y radical, de signo muy positivo, en el alicaído panorama editorial español que nuestra pobre sociedad literaria había heredado del siglo anterior.

2. El modelo ideado por Zamacois era, en principio, suceptible de ser aprovechado desde múltiples perspectivas ideológicas. Ahora bien, razones tanto políticas (entre otras, y no fue la de menor influencia, la incapacidad de las izquierdas) como económicas demasiado fáciles de comprender, determinaron que, en la práctica, dicha «revolución»

[2] *Federico Carlos Sainz de Robles,* La promoción de «El Cuento Semanal», 1907-1925. *Madrid, Espasa Calpe, 1975 (Austral, 1.592).*

editorial quedase casi exclusivamente limitada a lo que se podía denominar el círculo de la novela burguesa.

3. Aunque todavía estén poco documentados los orígenes de la narrativa revolucionaria de quiosco en nuestro país, no parece aventurado señalar que fueron los hombres de Prensa Roja, anarcosindicalistas y republicanos radicales, los primeros, o cuando menos de los primeros, en plantearse la conveniencia de hacer suya, para «instrumentalizarla» con fines revolucionarios, la idea de Zamacois.

Además de una revista biográfica, *Siluetas,*[3] y diversas obras,[4] Prensa Roja lanzó a comienzos de los años veinte una colección de relatos cortos, *La Novela Roja,* de cuya vida daría buena cuenta el golpista general Primo de Rivera, quien de inmediato implantó una rígida censura previa de prensa que hizo absolutamente inviable su continuación. *La Novela Roja* publicó más de cuarenta obras, tanto de autores nacionales como extranjeros, pero en cualquier caso de mayoritaria adscripción anarcosindicalista. Cada volumen, de veinte páginas, costaba treinta céntimos, aunque algunos, que sólo llegaban a dieciséis, se quedasen en veinte. Son, pues, muy evidentes tanto sus similitudes —comerciales— como sus diferencias —ideológicas— respecto a *El Cuento Semanal.* Se trataba, insisto, de utilizar con fines revolucionarios la brillante iniciativa, literaria, de Zamacois.

4. Condenando al silencio a Prensa Roja, la Dictadura impidió que esta experiencia siguiese adelante. Y, en consecuencia, durante varios años el género de la novela corta, en su modalidad de las colecciones semanales de quiosco, volvería a ser coto casi exclusivo, con las lógicas pero aisladas excepciones de rigor, de los autores y las empresas considerados afines, inofensivos o, en el peor de los casos, poco molestos, cuando no asimilables, por el Poder. Y es de notar, por paradójico que a primera vista resulte, que entre las colecciones autorizadas, o toleradas, figuró *La Novela Ideal* de *La Revista Blanca,* la histórica publicación anarquista de la familia Montseny.

La Novela Ideal comenzó a salir en 1925, y a lo largo de su existencia, que se prolongaría hasta bien entrado 1938, lanzó más de quinientos relatos. En general, sobre todo

[3] Siluetas, *«Revista política, literaria y de actualidad». Madrid, 15 de mayo-diciembre de 1923, 16 números con periodicidad, sucesivamente quincenal (1 y 2), decenal (3-12) y semanal (15 y 16. No he localizado ejemplares de los números 13 y 14). Director, Fernando Pintado. Dedicada a trazar la semblanza de personajes de la vida política* (Indalecio Prieto *de Torralva Beci) y cultural* (Unamuno *de Sánchez Rojas o* Joaquín Costa *de Samblancat) o de los medios anarcosindicalistas* (Francisco Layret *de Samblancat,* Salvador Seguí *de Salvador Quemades y* Angel Pestaña *de Víctor Gabirondo), a partir del asentamiento del régimen golpista del general Primo de Rivera su línea de publicaciones acusaría un sensible cambio de orientación que, a juzgar por diversos indicios, vendría impuesto por la desagradable realidad de la rígida censura militar de publicaciones periódicas que de inmediato quedó implantada. Sus dos últimos títulos,* Gustavo Adolfo Bécquer *de Rodolfo Rocker y* José María Gabriel y Galán *de José Sánchez Rojas, reflejan con claridad tan tremendas limitaciones.*

[4] Breves apuntes sobre religión *de Antonio Torres (col. «Biblioteca de Cultura Obrera»),* Testas y tiestos coronados *de Angel Samblancat,* El abogado del obrero *de Sánchez Rosa,* La sublevación del Numancia *de Jesús Ara (col. «Episodios Revolucionarios»),* Amor libre y libertad sexual *de E. Armand (col. «El Folletón Sensacional») y* ¿Qué es la anarquía? *de Pedro Kropotkin, entre otros muchos libros. También mantuvo una «Biblioteca Prensa Roja» integrada por más de sesenta obras, tanto de su fondo como del de otras editoriales, con títulos de Federico Urales (Juan Montseny), Angel Samblancat, Pestaña, Kropotkin, Pí y Margall, Nakens, Marx, Sorel, Eduardo Barriobero y Herrán, Alaíz, Seisdedos, Gorki y un larguísimo etcétera. Tras el golpe de estado de Primo de Rivera esta «Biblioteca Prensa Roja» requeriría ser rebautizada con el aséptico nombre de «Biblioteca Siluetas», al tiempo que numerosos libros se «caían» de su lista.*

durante la Dictadura, acogió obras muy simples, sentimentaloides, en ocasiones incluso sensibleras, que transmiten una visión negativa del panorama social y realzan la importancia del esfuerzo individual en detrimento de las acciones colectivas, características que tal vez expliquen la en apariencia absurda y contradictoria tolerancia gubernamental. Mas tampoco debe olvidarse que Primo de Rivera, haciendo gala de un sorprendente sentido del oportunismo político, permitió que un radicalizado grupo de jóvenes universitarios publicase un animoso boletín con pretensiones de órgano revolucionario, *Post-Guerra,*[5] considerando que su contenido carecía de peligrosidad, pues las autolimitaciones que los propios redactores se imponían más la definitiva incorporación de los censores liquidaba la hipotética contundencia de sus páginas, transformadas así en una magnífica válvula de escape, retórica e inofensiva, para las inquietudes de sus promotores, quienes de no contar con la misma probablemente hubiesen recurrido a otra menos amable, y en un nada desdeñable argumento para la propaganda oficial, empeñada entonces, cercano ya el final de la Dictadura, en propalar la extraña especie de que adornaba al Gobierno un talante dialogante y comprensivo. Constatar aquella realidad fue, por cierto, lo que movió a sus redactores a terminar con *Post-Guerra.*[6] Quizá considerase el Poder que los relatos de *La Novela Ideal,* dominados por una trama seudo folletinesca que diluía casi toda su significación ideológica, cumplían una función similar.

5. La situación sólo volvería a normalizarse tras la caída de Primo de Rivera. Pocos meses después, en junio de 1930, o sea, en plena etapa Berenguer, la poderosa empresa *Prensa Gráfica* (Madrid), editora de revistas tan populares como *Nuevo Mundo, Mundo Gráfico, La Esfera* o *Crónica,* emprendió la publicación de una serie, denominada *La Novela Política,* dedicada, según reza su explícita declaración programática, a difundir, novelándolos para dar amenidad a su lectura, «los episodios salientes de la vida española, las luchas de ideas, los movimientos revolucionarios, las grandes figuras políticas, las inquietudes populares, cuantos sucesos y cuantas figuras tuvieron un eco en la vida nacional». En total, aparecieron once obras (de treinta y dos páginas, con ilustraciones de los dibujantes Roberto y Baldrich, y los consabidos treinta céntimos de precio), y todas, excepto dos: *La noche de San Juan* de Angel Lázaro y *La sublevación del Carmen (Unas horas de gobierno soviético en Zaragoza)* de Mariano Sánchez Roca, tratan temas o sucesos del siglo XIX. En cierta manera *La Novela Política* representa una etapa intermedia entre los ya tópicos y triviales relatos de las colecciones derivadas de *El Cuento Semanal* y las novelitas de intencionalidad revolucionaria, continuadoras a su vez de *La Novela Roja,* que muy pronto recuperarían su lugar en la calle.

6. El paso decisivo lo daría Ceferino R. Avecilla en junio de 1931 al lanzar, con manifiesto sentido de continuidad, una serie también titulada *La Novela Roja,* asimismo de periodicidad semanal, veinte céntimos de precio y dieciséis páginas de contenido

[5] Post-Guerra, *Madrid, junio de 1927-septiembre de 1928, 13 números. Dirigida por José Antonio Balbontín y Rafael Giménez Siles, entre los redactores hay que subrayar la presencia de José Díaz Fernández, Joaquín Arderíus, Justino de Azcárate y José Venegas.*

[6] *Mantener* Post-Guerra *en tales circunstancias «equivalía a editar un periódico anticlerical con censura eclesiástica», reconocería José Venegas en su artículo «La revolución española y los intelectuales»* (Nosotros, *Buenos Aires, número correspondiente a marzo-abril de 1932). Véase también, del mismo autor,* Andanzas y recuerdos de España, *Montevideo, Ferial del Libro, 1943; pp. 138-9.*

con ilustraciones por lo general a cargo de Cheché. Junto al recién citado Avecilla, su director, en torno a la serie se agruparon Joaquín Arderíus, Basilio Alvarez, Ricardo Baroja, Victorio Macho, José Antonio Balbontín, Antonio Espina, José Díaz Fernández, Alicio Garcitoral, Adelardo Fernández Arias, Margarita Nelken, César Falcón, Juan Guixé, R.L. de Pinillos, Enrique López Alarcón y Artemio Preciosa, cualificado conjunto de autores, ideológicamente en su mayoría adscritos al abigarrado campo del republicanismo radical, en el que resulta obligado destacar la presencia de tres jóvenes escritores situados en la órbita del Partido Comunista (Balbontín, Arderíus y Pinillos), circunstancia que diferencia con rotundidad a *La Novela Roja* de Avecilla del resto de las series de novelas breves y tendencia revolucionaria de quiosco, hasta entonces casi en exclusiva animadas por republicanos radicales, idealistas intelectuales o curiosos hombres de acción, ocasionalmente convertidos en pendolistas, procedentes de la tan aguerrida como inagotable cantera del anarcosindicalismo.

La Novela Roja apenas duró un par de meses, su catálogo se limita a siete títulos: *Historia verídica de la revolución española* (9 de junio de 1931), *Estampas de la revolución* de Victorio Macho (16 de junio), *El Quinto Evangelio* de Ceferino R. Avecilla (23 de junio), *La fábrica* de Alicio Garcitoral (30 de junio), *El orden* de Margarita Nelken (8 de julio), *Lumpemproletariado* de Joaquín Arderíus (15 de julio) y *Un franco diez* de R. Pinillos (22 de julio). En el aspecto literario, aceptable en comparación al nivel medio de las colecciones derivadas de *El Cuento Semanal,* ocupan el extremo negativo la forzadísima, sensacionalista y casi disparatada narración de Avecilla [7] y las en exceso escuetas *Estampas* del escultor Victorio Macho, simples pinceladas en demasiadas ocasiones; se leen, sin embargo, con gusto la divertida crónica de Baroja, afortunada caricatura de acreditados tópicos propagandísticos de la derecha, el irónico testimonio de M. Nelken y *La fábrica* de Alicio Garcitoral, [8] magnífico exponente —en cuanto novela corta— de la tendencia rehumanizadora, del «nuevo romanticismo» que según la certera frase de Díaz Fernández pretendía hacer «un arte para la vida, no una vida para el arte». En *Un franco diez* Pinillos se deja arrastrar por un inmoderado afán didáctico que le lleva a exagerar todas las situaciones; *Lumpemproletariado* es un simple fragmento mal escogido (carece de entidad como relato) de *Crimen,* [9] una de las mejores novelas largas de su autor.

[7] *El relato gira en torno a un misterioso personaje (misterioso sólo en la intención del autor), que dirige primero una ocupación de tierras y promueve después la quema de varias iglesias, a quien solían acompañar dos ladrones («o dos comunistas, que es igual», precisaría en la página trece un policía) respectivamente provistos de una hoz y un martillo, costumbre (la de no poder salir de casa sin la amable compañía de tales herramientas) al parecer adquirida en el desempeño de sus honradas profesiones anteriores de campesino y metalúrgico. Delatados por un traidor, que respondía —como era de rigor— al nombre de Judas, la Guardia Civil, «los modernos centuriones», puso punto final a sus correrías mediante el expeditivo recurso de una descarga alevosa. Y, para mayor coincidencia, en el reparto de balas al misterioso personaje le correspondieron cinco: «dos que le atravesaban las manos...; dos que asimismo le atravesaban los pies... y otra en el costado...» (pág. 15). Avecilla ha sido, por consiguiente, uno de los contados autores que, literariamente, se han atrevido a matar a Jesucristo.*

[8] *Garcitoral corrigió después la novela; el texto definitivo es el de la segunda edición:* La fábrica. Virginia. Agonía. Don Miguel de la Mancha. Novelas cortas. *Madrid, Castro, 1934.*

[9] Crimen. *Madrid, Castro, 1934; pp. 10-8. Merece la pena señalar que durante el verano de 1933 Arderíus publicó en el diario* La Libertad *de Madrid una serie de artículos, agrupados bajo el título de «El dolor de la vida», centrados en la misma temática que* Lumpemproletariado y Crimen: *el mundo degradado, contradictorio, y en cuanto tal sometido a tensiones angustiosas, de los parados procedentes de la clase media.*

Desde una perspectiva política, *La Novela Roja,* correspondiente a los comienzos de la República, refleja con absoluta nitidez el acusado sentimiento de decepción que pronto se extendió entre amplios sectores de las vanguardias sindicales y políticas, afectando en consecuencia a los intelectuales vinculados a las mismas, a causa de las moderadas disposiciones que presidieron la actuación del Gobierno Provisional. Con la excepción de Victorio Macho, que atribuía los errores —no los negaba— a los lógicos tropiezos de cualquier inicio, y de alguna manera también, en cuanto a estos textos concretos se refiere, con la de Margarita Nelken, las características de cuya obra se alejaban del tema (aunque eso no le impidió dedicar varias alusiones poco cariñosas al ministro de Gobernación ni al partido Derecha Republicana), salvo estas dos excepciones, o mejor dicho, salvo estas dos excepciones a medias, los autores de *La Novela Roja* sustentaron unas opciones que rebasaban con creces, sobre todo en materia social y religiosa, los timoratos límites que el Gobierno, aunque no sin disputas ni contradicciones acabó haciendo suyos.

La República ni siquiera llegaba a los dos meses de vida cuando salió el primer número de *La Novela Roja.* Pero lo cierto es que en aquel breve margen de días ya habían pasado, o dejado de pasar, suficientes cosas. La solución aplicada al siempre crucial problema del orden público, resuelto de nuevo mediante el expeditivo recurso de la Guardia Civil,[10] y los nada gloriosos sucesos de mayo[11] constituyeron los hechos claves. La serie que ahora nos ocupa pereció, estrangulamientos económicos al margen, al imponerse la dura realidad de que la historia y las utópicas ansias de sus promotores marchaban por caminos opuestos. El fragor de la batalla política, una urgente sucesión de proyectos con revuelto aluvión de adversidades, dejaría a la empresa sin aliento. Mas la huella de los hombres de *La Novela Roja* —tenue en el tiempo, intensa en el testimo-

[10] *«Mis compañeros, incluído el Presidente», escribió el ministro de Gobernación, «me pedían que disolviese el Cuerpo, o, al menos, que lo modificase en tal forma que diésemos la sensación de que lo habíamos disuelto. Tras largas horas de estudio y reflexión me negué categóricamente, no sólo a disolverlo, sino a alterar una sola coma de las famosas Ordenanzas... Me negué, incluso, a la sustitución del tradicional tricornio charolado por otra prenda diferente, como ya, en última instancia me pedían mis compañeros. La realidad vino pronto a darme la razón, porque en los meses que siguieron, de haber sido disuelta la Guardia Civil o su autoridad o disciplina interna mermadas, nadie habría podido responder del orden o de la paz pública» (Miguel Maura,* Así cayó Alfonso XIII. *Barcelona, Ariel, 1966; p. 206). Consúltese la nota siguiente.*

[11] *Los incidentes comenzaron el día diez al verse sorprendida la muchedumbre que salía del Retiro —acababa de terminar el concierto de la Banda Municipal— por los inconfundibles sones de la entonces odiada Marcha Real, provocadoramente lanzados al aire desde el recién inaugurado Círculo Monárquico de la calle de Alcalá. La situación derivó en un conato de asalto al* ABC, *periódico dirigido por Juan Ignacio Luca de Tena, considerado enseguida inductor de tan ostentoso desafío. Pero Maura, al corriente de los hechos, dispuso que la Guardia Civil acordonase el edificio. Y sucedió lo de siempre: «La fuerza dio los toques de atención reglamentarios», en ese preciso momento sonó —según Maura— un disparo, de origen por supuesto desconocido, y cayó, herido sin importancia, un niño que estaba subido en un árbol. Los manifestantes («las turbas», escribió el ministro) atacaron entonces a la Guardia Civil, que se vio forzada «en legítima defensa a disparar causando dos muertos y varios heridos entre los asaltantes»* (obra cit., *p. 245). Al día siguiente en Madrid, y el doce en diversas capitales de provincia, «las turbas» amotinadas prendieron fuego a numerosas iglesias, dando rienda suelta así a un enconado sentimiento anticlerical que llevaba largos años soterrado. Después de superar encrespadas discusiones en el Consejo de ministros, al final Maura logró imponer su criterio, el de sacar los guardias a la calle y el de hacerlo con todas sus consecuencias, dejando además claro que en lo sucesivo actuaría de idéntico modo. Sus propósitos alcanzaron enseguida trágica contundencia: ocho muertos y varios heridos pocos días después entre los cerca de mil manifestantes que, procedentes de Pasajes, avanzaban sobre San Sebastián, y las desoladoras jornadas de junio en Sevilla, con veinte muertos, algunos de ellos como consecuencia de la renovada aplicación de la ley de fugas, un interminable reguero de heridos y el pintoresco episodio del bombardeo de la «Casa Cornelio».*

nio— no se ciñó al campo de la novela corta: desdeñando la obvia modestia de sus recursos económicos, también mantuvieron una editorial, Vulcano,[12] e incluso probaron fortuna, sin llegar a obtenerla, con un periódico anticlerical, *El Gorro Frigio,*[13] preocupante demostración, en los tres o a lo sumo cuatro escasos números que amparó su fracaso, de la desazonante pobreza ideológica, pesada herencia decimonónica, que todavía inspiraba algunas de las más virulentas, aunque superficiales, manifestaciones de esta índole.

El hueco dejado por *La Novela Roja* sería cubierto, al cabo de pocos meses, por las Ediciones Libertad, con una audaz *Biblioteca de los Sin Dios* y una interesantísima colección de novelas cortas revolucionarias, *La Novela Proletaria,* serie que no debe confundirse con la del mismo título que, entre 1929 y 1932, mantuvo Cénit [14], aparte de otras publicaciones de menor entidad. [14 bis]

La *Biblioteca de los Sin Dios,* veinticuatro tomos a razón de treinta y dos páginas, fue íntegramente escrita por Augusto Vivero, sin duda el hombre clave de Ediciones Libertad, autor asimismo de cuatro de los veintisiete relatos de la *Novela Proletaria,* serie cuya dirección asumiría, a partir del número 7, en sustitución de Alfonso Martínez Carrasco. Con la *Biblioteca de los Sin Dios* Vivero pretendía demostrar que «los Evangelios son novelitas inventadas acomodando dichos y hechos del Antiguo Testamento a fábulas del folklore religioso común». [15] Irónico, irreverente y agresivo, basándose en lecturas abundantes y minuciosas, el autor puso especial énfasis en descubrir las trascendentes contradicciones que apreciaba entre la doctrina oficial de la Iglesia y las distintas versiones de los evangelios. Por ejemplo:

[12] *Vulcano publicó obras de Artemio Precioso, Juan Ferragut, J. Kessel, D. Dusnois, Luis León, Francisco Graco y Constantin Weyer.*

[13] *De periodicidad semanal, comenzó a salir el primer viernes de julio, desapareciendo a finales del mismo mes. Según los editores,* El Gorro Frigio, *humorísticamente —decían— «inspirado por el Cardenal Segura y sus cabritillos» y acogido a todas las licencias de rigor («las necesarias y las otras»), aparecería lleno de «verdades como puños», lo que le convertiría en provechosa «alfalfa espiritual para los borregos de Cristo», increíble título de un antiguo libro religioso que ellos supieron aprovechar para su propaganda. Pero lo malo fue que el ingenio pareció agotárseles antes de tiempo, pues la cruda realidad de las ocho páginas de* El Gorro Frigio *constituye una aburrida sucesión de breves sueltos, en su mayoría anónimos, repletos de tópicos.*

[14] La Novela Proletaria *de Cénit acogió libros destinados al comercio normal de librería, esto es, de cinco a seis pesetas de precio y más de doscientas —algunos incluso llegan a las cuatrocientas— páginas. En total aparecieron veintidós obras, destacando, entre otras,* Tugsteno *de César Vallejo,* O.P. (Orden Público) *de Sender,* La calle sin nombre *de Marcel Aymé, traducida nada menos que por Vallejo,* Sobre el Don apacible *de Cholojov,* Un patriota cien por cien *de Upton Sinclair, y* El torrente de hierro *de Alejandro Serafimovitch.*

[14 bis] Nuestra odisea en Villa Cisneros *del sindicalista Tomás Cano, relato testimonial prologado por Ramón Franco,* Tiranía vigilante *de Fermín Galán, volumen inicial y al parecer único de la por consiguiente frustrada serie «Hechos e Ideas», etc. Entre los muchos proyectos que Ediciones Libertad no lograría llevar adelante figuran sendos volúmenes de Galán (una recopilación de cartas) y Francisco Ferrer más una colección, «Los que traicionaron al pueblo», con títulos previstos tan elocuentes como los siguientes: «Maura, el matador», «¡Arza, qué viene Galarza!» (Angel Galarza, hombre de talante enérgico, asumió el cargo de Director General de Seguridad, en sustitución del pusilánime Carlos Blanco, a raíz de los sucesos de mayo; antes había desempeñado la Fiscalía de la República), «El pobrecito Cordero» (Cordero, dirigente del PSOE y diputado por Madrid en las Constituyentes), «El caballero de la traición» (podía tratarse de cualquiera de los integrantes de la conjunción republicano-socialista) y «San Alejandro, virgen y mártir» (Lerroux, líder de los republicanos radicales y ministro de Estado en el Gabinete Provisional).*

[15] El cuento de las vírgenes que paren, *p. 9 (Biblioteca, 20).*

¿Falsedad de la Inmaculada Concepción?, escribe en el número 20. [16] De los cuatro Evangelios dos únicamente —el «Según San Mateo» y el «Según San Lucas»— traen el cuentecillo de la virgen madre. Los otros dos, sobre desconocer el imposible parto milagroso, hablan de los demás hijos cosechados por María. [11] Pero, ¿es que San Mateo no declara tuvo José trato carnal con María luego que ella parió a su PRIMER HIJO? [12] ¿Es que no corrobora más adelante haber parido María varias veces? [13] Pues lo propio hallarás en San Lucas. [14] Por ende, ninguno de los cuatro Evangelios Canónicos conoce una Virgen permanente y a prueba de partos.

— Siempre tendremos que el primer hijo fue obra del Espíritu Santo.

— Mira, vuestros *revelados* Evangelios son obra de muchos añadidores. San Jerónimo —aquel docto falsificador, secretario del Papa Dámaso— escribía: «Hay tantas versiones (de Biblias latinas) como ejemplares. [15] Ello se descubrirá como en los mismos Evangelios de Mateo y Lucas, donde hallas la conseja del Espíritu Santo fecundador, tienes sendas genealogías contradictorias de Jesús [16] como engendrado por José.

[11] Marcos: ¿No es éste el carpintero, hijo de María, hermano de Jacob, José, Judas y Simón? ¿No están también aquí con nosotros sus hermanos» (VI, versículo 3). Juan menciona igualmente a los hermanos de Jesús (VII, versículos 1 a 10).

[12] Mateo, capítulo I, versículo 25.

[13] Mateo, capítulo XII, versículos 47-50.

[14] Lucas, capítulo VIII, versículos 20-1.

[15] Carta al Papa Dámaso en 384.

[16] Mateo, capítulo I, y Lucas, capítulo III.

Vivero empleaba una técnica narrativa simple y sencilla, a tono con sus propósitos, recurriendo a continuos diálogos para intentar dotar de cierta amenidad a unas exposiciones obligatoriamente algo prolijas. Conversaciones lineales, sin complicaciones de ningún género, que suelen desarrollarse entre dos interlocutores, uno de los cuales, carente de la mínima entidad narrativa, se limita a exponer, con aire bobalicón, una doctrina aprendida de carrerilla, corriendo a cargo de su compañero, obvio trasunto ideológico del autor, la tarea de ridiculizar sus afirmaciones y descubrir a los crédulos lectores, si es que caía alguno: lo estruendoso de la colección hacía bastante remota dicha posibilidad, la increíble sucesión de patrañas sin cuento que, a su juicio, configurarían la verdadera esencia de la religión católica. Demasiado caricaturesco e innecesariamente exagerado en ocasiones, monótono en su continuada pretensión de escándalo, de la *Biblioteca* se desprende, sobresaliendo por encima de sus innegables defectos, inevitables consecuencias de una concepción «propagandística» de la literatura, una fresca sensación de antidogmatismo y audacia, de inverosímil normalidad, de desparpajo, desenvoltura y libertad de pensamiento que hacen, cuando menos, mucho más que llevadera su lectura.

La Novela Proletaria (veintiséis números que en realidad se quedan en veintidos [17] de treinta y dos páginas y veinte céntimos de precio, publicados entre abril de 1932

[16] Idem, *pp. 10-11.*

[17] La lucha del soldado rojo *de E. Madarasz,* El traidor *de G. Nazarli,* La muerte del revolucionario Tadjik *de Sedreddine Aymi y* El crimen de los kulaks *de G. Kosinka, o sea, los cuatro últimos títulos, forman el inicio, que a su vez resultó todo lo publicado, de una serie dedicada a escritores extranjeros, el* Tesoro de la Literatura Revolucionaria, *incluida en el catálogo de* La Novela Proletaria *sin duda por razones de índole comercial. Tras estas cuatro obras estaban anunciadas dos novelas de Alejandra Kolontay* (Amor comunista *y* La camarada y la prostituta), Lucha a muerte *de Marko Martchevski,* Matanza de judíos *de Isaac Babel,* El ermitaño *de Máximo Gorki y* Estampas de la revolución *de G. Kosinka. Es flagrante el sesgo comunista y prosoviético de la serie.*

y los primeros meses del año siguiente) constituye un afortunado episodio, y un episodio además de afortunado casi definitivo, en la breve historia de estas colecciones. Abierta a todo el variado panorama de los revolucionarios que se sentían decepcionados por la moderada orientación de la República, escritores y hombres de acción más o menos esporádicamente refugiados en la literatura, su lista de autores comprende desde personajes como Eduardo Barriobero, Rodrigo Soriano o el ya considerado Augusto Vivero, cualificados representantes del complejo sector de los republicanos radicales, hasta dos intelectuales en curso de integración en el partido comunista, Juan Antonio Balbontín y César Falcón, con anterioridad vinculados ambos a *La Novela Roja* de Avecilla, sin que falte, por supuesto, una nutrida representación del anarcosindicalismo en sus más variadas corrientes: ahí están, para demostrarlo, los nombres de Angel Pestaña, Mauro Bajatierra, Emilio Mistral, Eduardo Guzmán y Angel Samblancat, entre otros. En calidad de poderosas individualidades hay que subrayar la presencia de la enigmática Hildegart, Salvador Sediles, compañero de Galán y García Hernández en la desdichada intentona de Jaca, y Ramón Franco.

Además de participar juntos en *La Novela Proletaria*, la mayoría de sus autores coincidieron en varias empresas políticas. Siete de ellos, por ejemplo, formaron parte de la Comisión Ejecutiva de la Alianza de Izquierdas, integrada en total por ocho personas,[18] coalición formada en enero de 1932, es decir, al mismo tiempo que se gestaba la colección que ahora nos ocupa, por un grupo de diputados pertenecientes a partidos que carecían de representación gubernamental con objeto de «poner un dique a la actuación de las derechas y amparar las aspiraciones del pueblo» e implantar al final una República que hiciese decidido frente «al problema agrario y a todos los problemas económicos».[19] Aquellos siete diputados-escritores, autores de once de los veintidós relatos de *La Novela Proletaria*, fueron los siguientes: José Antonio Balbontín *Una pedrada a la virgen)*, Ramón Franco *(Abel mató a Caín)*, Salvador Sediles *(Las calaveras de plomo* y *¡Resignación, hermanos!)*, Augusto Vivero *(Sindicalista en acción, A tiro limpio, El enchufista* y *La guerra que viene*, más toda la *Biblioteca de los Sin Dios)*, Eduardo Barriobero y Herrán *(Las ánimas benditas)*, Antonio Jiménez *(Infamias)* y Angel Samblancat *(Mi dama y mi star)*; relación a la que debe sumarse el nombre de César Falcón (otras dos obras: *¿Dónde está Dios?* y *El agente confidencial)*, fundador y dirigente del I.R.Y.A. (Izquierda Revolucionaria y Anti-Imperialista) que se presentó a las elecciones a Cortes Constituyentes, con Balbontín y Ramón Franco, por la candidatura denominada Bloque Republicano Revolucionario. *La Novela Proletaria* no responde, por consiguiente, al clásico esquema de las colecciones literarias: entre autores y editores mediaban vínculos y convicciones que la convertían en una empresa ideológica común, estilísticamente sometida a deseadas exigencias de propaganda y proselitismo. El punto exacto de convergencia, el nexo de unión entre autores procedentes —ya lo hemos visto— de tan distintos sectores, vino dado por su frontal oposición a la labor del Gobierno. Desde *La Novela Proletaria* se pensaba que la conjunción republicano-socialista en el Poder estaba terminando con el proceso revolucionario desencadenado el 14 de abril,

[18] *El octavo integrante de la Comisión fue García Hidalgo.*

[19] El Sol, *Madrid, 27 de enero de 1932.*

propiciando, por el contrario, la recuperación de las derechas y traicionando las esperanzas populares.

Cuanto acabo de señalar está muy bien reflejado en una de las escenas, quizá demasiado simplista, de *¿Dónde está Dios?* de César Falcón: Juan, obrero en paro, se dirige al Ministerio de Trabajo para pedir ayuda a Largo Caballero, antiguo amigo y compañero de su padre. Desconcertado ante unos atildadísimos funcionarios que lucían con ostentación en sus solapas la insignia de la UGT («él —subraya Falcón— conocía a muchos obreros de la UGT. Pero nunca los había visto tan elegantes»), presenta para acreditarse el carnet cenetista. Ya no hizo falta ninguna aclaración:

> ... El funcionario cogió el carnet, dio unos pasos para ponerse a cubierto y se dirigió enérgicamente a varios porteros y ordenanzas, situados a la expectativa a un lado del pasillo.
> — ¡Cogedlo!
> Los porteros y ordenanzas se abalanzaron sobre Juan y lo sujetaron por los brazos, las piernas, la cabeza. En todo el pasillo se levantó un vocerío de mercado. Se abrieron muchas puertas. Carreras. Gritos. Juan vociferaba y se debatía como un epiléptico. Las personas del salón se arremolinaron en la puerta. Catorce guardias de asalto y seis parejas de la Guardia Civil subieron rápidamente las escaleras en formación cerrada con las tercerolas apercibidas y blandiendo las pistolas...

Gritos. Casi desmayos. Carreras. Despliegue de fuerza pública. Tercerolas y pistolas apercibidas: imbuido por el fino instinto que da el Poder, el funcionario socialista intuyó al instante que un parado preguntando por el ministro sólo podía ser un sujeto de taimadas intenciones. Y la sospecha se convirtió en certeza cuando vio surgir de sus bolsillos el carnet de la CNT, el sindicato de los tira-bombas y los obreros insumisos.

El desenlace aún sería más elocuente: El Gobierno de la «República de los trabajadores de todas las clases», según rezaba el texto de la nueva Constitución, dispuso el encarcelamiento de Juan, convertido de buenas a primeras —gracias a la mágica capacidad transformadora de las notas de Gobernación— en un peligroso pistolero dispuesto a atentar contra la vida del ministro socialista de Trabajo, mientras las Cortes concedían la desmesurada gratificación de veinticinco mil pesetas al «heroico funcionario» de turno.

El enchufismo de los advenedizos, la traición de los gobernantes, cargas y descargas de la Guardia Civil, la encendida defensa de posturas anticlericales y toda suerte de rebeldías, más continuas incitaciones revolucionarias, constituyen los motivos básicos de *La Novela Proletaria.* Mención aparte merecen las encrespadas acusaciones, las agrias censuras, que desde sus páginas se lanzaron contra el sector de las grandes publicaciones periódicas, a las que reprochaban la bajísima calidad de su contenido —noticias frívolas, tratamiento superficial de los temas enojosos— y lo que ellos, autores y editores de la serie, consideraban incondicional y servil sometimiento a los dictados de unas autoridades que con excesiva frecuencia necesitaban recurrir a las calumnias, mediante comunicados falsos, para desacreditar a sus adversarios. Y es que no en vano muchos de aquellos autores habían padecido en sus propias entrañas el dilema de verse obligados a escoger entre renunciar en la práctica a ejercer profesionalmente como periodistas o incorporarse —continuar en algunas ocasiones— a las plantillas de unas empresas que, a cambio de unos salarios encima poco espléndidos, [20] les imponían la defensa de unas ideas que desde luego no coincidían con las suyas. Ramón Magre, en *Un periodista,* planteó sin ambigüedades la situación: Luis Mayral, joven e ilusionado periodista re-

ción incorporado a la redacción de un importante diario, se estrenó en el trabajo con una reseña de *El acorazado Potemkim*, «aquella gran película rusa —recordaba maliciosamente Magre— que los Borbones prohibieron», medida que, en extraña paradoja, acababan de ratificar las correspondientes autoridades de la República. Mayral establecía en su crónica peligrosas concomitancias entre la represión zarista de Odessa y las cargas de la caballería alfonsina, o sea, y según la lógica del acreditado sistema de las alusiones, de las fuerzas de orden público de la República. En el periódico se encendieron de inmediato todas las señales de alarma; el director requirió la presencia del periodista:

¡Eso es intolerable!, le dijo. ¡Eso es revolucionario! Comunismo puro.

Yo creí que un diario republicano... —objetó el periodista.

¿Republicano? —atajó el director—. Ahora todos somos republicanos porque vivimos en República. Pero eso es revolucionario y no puede repetirse en nuestro diario. Cuando se hable de estrenos de películas como ésta, tan abominablemente audaces, el periodista debe circunscribirse a detallar las características del público, a afirmar que el salón estaba lleno, que era una obra vulgar..., pero, no: esto no. Entonces caemos en el riesgo de perder el anuncio, y eso es lo que hay que evitar...

Es preferible que no vuelva a suceder. El ideal de todo periódico templado se reduce a no tocar ningún asunto a fondo; halagar a quien pueda dar anuncio; cantar la vida bella y amable que adormece a las multitudes en sueños de grandeza; respetar los poderes constituídos, combatir todo intento de agresión a estos poderes que son la base de la tranquilidad nacional, del orden, de la paz, y de la civilización. La tónica de nuestro periódico es y ha de ser ésa, señor Mayral. Hoy cuidará, añadió, de hacerme algo nuevo, original, sobre el tema de moda; una interviú con una reina de belleza, sus gustos, sus costumbres, los perfumes que usa, etc. Eso es encantador.

Tropiezo a tropiezo, ante la desalentadora perspectiva de la papelera como único destino para sus trabajos, Mayral empezó a hundirse, a sentirse fracasado. «No; el fracasado es el periódico», le aclaró una compañera con la que acabaría fundando, tras abandonar ambos el gran diario «republicano», una revista, modesta pero libre, al servicio de los trabajadores. «El periódico es un muerto que rechaza toda inyección de vida», concluyó.

Antonio Jiménez termina *Infamias* con una amargada denuncia de la prensa. Cierra el relato una cínica nota de la Jefatura de Policía y del Gobierno civil, servilmente reproducida por los periódicos, tergiversando la personalidad de un asesinado y la propia significación del crimen:

[20] *La Junta general ordinaria de la Agrupación Profesional de Periodistas, reunida el once de diciembre de 1930, aprobó un anteproyecto que fijaba como meta la siguiente escala de sueldos mínimos para la prensa de Madrid: 1.º) Publicaciones con más de quince redactores en plantilla: 400 pesetas mensuales; 2.º) Publicaciones con más de nueve y menos de quince redactores en plantilla: 300 pesetas mensuales; 3.º) Publicaciones con sólo ocho redactores en plantilla: 200 pesetas mensuales; también decidió regular —es decir: no lo estaba—, según las tiradas, los salarios de la profesión en las provincias donde tuviese jurisdicción el Comité Local Paritario de Madrid* (El Sol, *12 de diciembre de 1930). Y algunos días antes, al abordar el mismo asunto, la Asamblea de los periodistas del Norte y Noroeste de España, en sesión celebrada en Vitoria, decidió recomendar a las empresas (cláusula 5.ª) «un momento de reflexión acerca de la realidad económica del periodista y de la conveniencia de no hacer a éstos inferiores en categoría a los obreros manuales que militan en las agrupaciones de resistencia»* (El Sol, *9 de diciembre de 1930). En septiembre de 1927 el Comité paritario de la prensa catalana había fijado en doscientas pesetas el salario mensual mínimo de los redactores* (El Sol, *3 de septiembre de 1927). Es preciso considerar, además, que las empresas solían infringir, o simplemente desconocer, tales disposiciones (véase al respecto* Andanzas y recuerdos de España *de José Venegas. Montevideo, Feria del Libro, 1943; cap. I, pp. 7-53). Entre tanto, y repárese en lo irritante del contraste, «la Comisión Municipal permanente del Ayuntamiento de Vigo, al aprobar a finales de octubre los presupuestos para 1931, fijó dos cantidades verdaderamente insólitas: seis mil pesetas para el Censor de prensa, y seis mil quinientas para el delegado gubernativo...»* (El Sol, *1 de noviembre de 1930).*

Así, querido lector, apostilla Jiménez, como ésta son casi todas las noticias que en los diarios lees. Juzga ahora, ¿no es ello infamia?

La Novela Proletaria fue, en resumidas cuentas, el cauce de expresión político-literario de un significativo grupo de escritores y hombres de acción más o menos esporádicamente refugiados en el género de la novela corta, representantes a su vez de muy distintas e incluso teóricamente enfrentadas ideologías, aglutinados por tan agudo sentimiento de desencanto como de encendidas rebeldías frente a la cultura y el orden tradicionales. Más allá de motivos, tonos o anécdotas pasajeras, aún continúan cargadas de sentido muchas, no cabe duda: demasiadas, de sus denuncias. Y es que la solidez de ciertos lastres institucionales ha teñido de desganada pereza el ritmo de avance —pura metáfora— de nuestra historia. Guste o no, en la misma sólo abundan las reformas al estilo de la del «tradicional tricornio charolado» que en su momento pretendieron algunos compañeros de Maura. *La Novela Proletaria,* valga la paradoja, ha sido en este sentido víctima de su propia actualidad. Por eso ha permanecido enterrada durante tantísimos años.

8. Ediciones Libertad se ganó enseguida la enemistad militante de poderosas fuerzas sociales y políticas. Acosada desde todas las perspectivas, es decir, sometidas sus publicaciones a un estricto control gubernativo [21] y certeramente boicoteada en el crucial aspecto de la distribución, [22] sus actividades cesaron, viniéndose la empresa abajo, durante el primer trimestre de 1933. Pese a la similitud de los títulos, la *Biblioteca* de Vivero nada tuvo que ver con la revista *Sin Dios,* efímero e irregular portavoz de una artificiosa e inoperante filial española de una no menos supuesta Internacional de Librepensadores Proletarios Revolucionarios cuyo rastro, a no ser que esté muy equivocado, se reduce a unos cuantos papeles, escritos en distintos idiomas, en su momento desapercibidos y hoy absolutamente olvidados con entera justicia. [23]

[21] *En el volumen número 23 de la* Biblioteca *fue precipitadamente anunciada la inminente publicación del primer título de la serie «Hechos e Ideas» (véase la nota 14) para sustituir al número correspondiente de* La Novela Proletaria, *cuya salida habían impedido las consabidas «causas ajenas a nuestra voluntad». Por lo menos fueron denunciados, y recogidos, los volúmenes segundo, tercero y undécimo de la* Biblioteca *y varias novelas* (La Novela Proletaria, *22, catálogo).*

[22] *Poco antes de desaparecer, la editorial denunció la campaña de una potente distribuidora, «organizada con dinero de los conventos», que amenazaba con retirar sus publicaciones de los puntos de venta que no renunciasen a recibir la* Biblioteca (Biblioteca, *número 23, «Aviso a los lectores»). Para hacer frente a tan peligroso boicot, la empresa intentó organizar una red de ventas propia, integrada por corresponsales locales de comprobada solvencia anticlerical. La buena fe del intento debió estrellarse contra las urgencias del tiempo y las desagradables sorpresas de varios corresponsales poco aficionados a liquidar sus cuentas* (Biblioteca, *número 18, «¡Ojo con éstos!», relación de recalcitrantes morosos cerrada con un fatal «Continuará la lista»). A tal conjunción de factores, al cansancio literario de los autores y a las urgencias de sus respectivas militancias, habría que achacar, a mi juicio, su quiebra.*

[23] Sin Dios, *«Organo mensual de la Atea, filial de la Internacional de Librepensadores proletarios revolucionarios», Madrid, 12 de noviembre de 1932-junio de 1934, pero nada más salieron cinco números (los dos primeros guardaron la anunciada periodicidad mensual, el tercero se retrasó hasta febrero del treinta y cuatro). La revista trataba de introducir en España, importándolo directa y artificialmente desde la URSS, el movimiento «Besboojniki», «Los Sin Dios» o «Los Sin Fe». Con las excepciones de un par de colaboraciones de Ramón Casanella, a la sazón refugiado en la URSS (Casanella, como se recordará, había participado en el atentado que puso fin a la vida de Dato), varios dibujos de Ramón Puyol y un extenso poema de Rafael Alberti, «Sequía», publicado en el último número, salvo estas contadísimas excepciones insisto, el contenido de la revista carece de interés; apenas merece la pena apuntar los nombres de los ilustradores Rafael Ochoa y Aspe y los de los redactores J. Bay y Carlos Castillo y, otra vez, el de Ochoa. Para demostrar la modestia de la revista basta con señalar que los editores consideraron un éxito memorable haber colocado en Madrid mil setecientos ejemplares del número inicial; sus aspiraciones se limitaban a quinientos.*

9. Prácticamente al mismo tiempo que desaparecía *La Novela Proletaria* de Ediciones Libertad, Cénit, una de las empresas cruciales de los años treinta,[24] probó fortuna con una serie de libritos (10,5 × 15,5 cm., entre ochenta y cien páginas, sesenta céntimos de precio) dedicada a recoger, con sentido «documental» e «informativo», «los hechos más salientes de la lucha de clases en nuestro país y en el resto del mundo».[25] «Episodios de la lucha de clase», pues tal era su título, acogería, según el expreso deseo de los editores, «fragmentos de realidad viva desgajados del panorama social de las luchas de todos los días». Su atención preferente, continuaban, sería para «la realidad española», pero sin descuidar por eso las vicisitudes del movimiento internacional, ya que a su juicio la lucha de clases respondía a unas características generales. La colección, claro está, obedecía a un planteamiento «didáctico»:

La experiencia revolucionaria, señalaba Cénit en la nota de presentación de la serie, debidamente recogida y explicada, enseña al proletariado, sobre todo en momentos de agudo dinamismo, mucho más que los libros y las conferencias doctrinales. Y a su vez éstos no pueden tener un sentido más que sacando las conclusiones y desentrañando las enseñanzas que encierra la realidad. Nuestros *Episodios* aspiran a ser eso: lecciones de realidad viva, en que las clases trabajadoras puedan leer sus luchas como en un espejo, y aprender de su propia experiencia, para seguir avanzando.

El para otros espinoso problema de la «tendenciosidad», esto es, la siempre delicada cuestión de las relaciones entre política y literatura, no suponía —al menos en esta serie— mayores dificultades para Cénit. La Editorial se conformó con aclarar que, desde su planteamiento, *tendenciosidad* no equivalía a sectarismo partidista. Sus móviles, enunciados con meridiana claridad, eran la realidad, el documento, la causa del proletariado y la revolución. Ni más ni menos:

¿Y la tendencia?, se preguntaban. Si llamamos *tendencia* a la voluntad inquebrantable de servir a los intereses del proletariado y de las masas trabajadoras de España, y de ayudarlas a encontrar los caminos de su revolución, nuestra labor será, evidentemente, una labor tendenciosa en el más alto grado. Pero no así, aclaraban, si por *tendencia* se entiende el deseo de infiltrar a todo trance en las filas revolucionarias una determinada ideología partidista, como el dogma de una escuela o de una secta. No; nuestros *Episodios* no tendrán más aspiración ni otro cometido que los de responder dignamente a su nombre y ser acreedores a los dictados de *revolucionarios* y *proletarios*. Para esto se apoyarán sobre una base rigurosamente documental, pues nada hay menos *revolucionario* ni menos *proletario* que emborrachar a las masas con cantinelas o presentarles sembrado de rosas un camino erizado de dificultades, de reveses y de peligros...

Proyectada, por tanto, como una serie abiertamente dedicada a la instrumentalización del libro en favor de la «revolución proletaria», *Episodios de la lucha de clases* se inserta en la misma corriente de *La Novela Roja* y *La Novela Proletaria*. Sin embargo, en cuanto a los autores y la temática existe una notable diferencia, pues frente a

[24] *Ejecutando un proyecto que entre ambos habían concebido en la Cárcel Modelo, hacia finales de 1928 Rafael Giménez Siles y Graco Marsá fundaron Cénit, editorial que prolongaría su actividad, publicando en total bastante más de doscientos volúmenes, hasta el estallido de la guerra. Su impresionante balance de aciertos incluye hitos tan destacados como las rigurosas versiones de varios textos marxistas fundamentales, tarea que corrió a cargo de Wenceslao Roces, la introducción de multitud de autores de primera línea (Herman Hesse y Cholojov, por ejemplo) en el mundo del libro en lengua española, o el «descubrimiento» de Sender y César Vallejo.*

[25] Casas Viejas, *por Ramón J. Sender. Nota editorial de presentación de la serie, pp. 7-8.*

la homogeneidad en estas materias de aquellas colecciones y pese a las afirmaciones programáticas de Cénit («hemos de consagrar atención muy preferente a la realidad española», manifestó), sólo uno, el primero, de los cuatro títulos de los *Episodios* es obra de temática y autor español: *Casas Viejas* de Ramón J. Sender, siendo sus compañeros de catálogo A. Rugger, con *El acorazado rojo Zeven Provincien,* Boris Savinkov, con *La ejecución del Gran Duque Sergio,* y Máximo Gorki, que cedió a la colección *El domingo sangriento,* extraordinaria novela corta. A continuación estaban anunciados *El cuartel del Carmen de Zaragoza,* también de Sender, *Semana sangrienta* de J. Maurín y, más inconcretamente, sendas obras sobre los recientes sucesos de Sevilla, Arnedo, Villa de Don Fadrique y Castilblanco, cuatro localidades unidas por el triste factor común de la sangrienta y excesiva violencia que las fuerzas del orden de la República desplegaron para «apaciguar» unas movilizaciones que, de ningún modo, merecían la respuesta de plomo que recibieron; Sevilla, Arnedo, Villa de Don Fadrique y Castilblanco, «nombres que por sí solos son una lección y una enseñanza», apostillaba Cénit. Sender, en *Casas Viejas,* exteriorizaba el mismo espíritu de desencanto que dominaba a los autores de *La Novela Proletaria:*

> Menos mal que los socialistas, concluye, siguen diciendo que ésta es una República democrática regida por intelectuales, y que desarrolla una *alta política.* Claro que todo eso es compatible con el contento y la satisfacción con que los terratenientes andaluces monárquicos y feudales se acercan a los partidos republicanos y a los socialistas *dispuestos a colaborar con entusiasmo. Ante todo, la Patria,* como decía el jefe de los guardias en la Plaza de Casas Viejas, antes de dar los tres vítores. [26]

10. Tras el desmoronamiento de Ediciones Libertad y la casi inmediata paralización de los *Episodios* (verano del treinta y tres) siguió un período muy adverso para la prensa izquierdista: el del bienio negro, el de la desrepublicanización de la República, período repleto de renovadas trabas legales de toda índole que desembocó en la fracasada insurrección de octubre del treinta y cuatro y en su penosa estela de víctimas, de cárceles, de procesamientos y exilios. La crispación de la vida política, desgarradoramente escindida entre una revolución que incluso parecía posible y la cruda realidad de una reacción bien aferrada al Poder, impulsó a los escritores revolucionarios, sin duda ya fatigados de tanto predicar la revolución, a afrontar con plenitud, sin ambigüedades, las exigencias de su compromiso en detrimento de sus tareas literarias.

Ahora bien, superados los peores momentos del bienio derechista, hacia sus postrimerías, volvió a ser barajada la idea de lanzar una colección de breves narraciones revolucionarias: «pronto aparecerá», anunciaba a mediados de septiembre de 1935 un importante diario madrileño, *«La Novela Proletaria.* En ella colaborarán», precisaba, los escritores «A. del Amo, Arconada, Bazán, Blanco, Burgos Lecea, Camarero, Castro, Galán, Delgado, Jiménez de Molina, Masferrer, Cantó, Muñiz, Musol, Parajar y Sánchez Guerra», quienes contarían con el concurso de los dibujantes «López, Puyol y Yes». [27] La identidad de estos autores revela que se trataba de una iniciativa de inspiración comunista: diez, por lo menos, de los dieciséis supuestos novelistas más dos de los tres

[26] Casas Viejas, *por Ramón J. Sender.*
[27] Heraldo de Madrid, *19 de septiembre de 1935, sección «Cartelera».*

ilustradores comprometidos estaban afiliados al P.C.E., repitiéndose además con insistente frecuencia los nombres de todos ellos en sus publicaciones. El argentino Armando Bazán, que aquel mismo año publicó un duro ensayo contra Unamuno.[28] Burgos Lecea, director de *Frente Literario,*[29] *el novelista social César Muñoz Arconada, antiguo redactor jefe de La Gaceta Literaria,*[30] *y el dibujante Ramón Puyol, uno de los mejo*res y más acreditados portadistas de los años treinta (suyas son la mayor parte de las cubiertas de los libros publicados por las editoriales de «avanzada»: Historia Nueva, Oriente, Cénit, etc.), gozaban de sólida implantación en los ambientes literarios de la época; también eran conocidos, aunque en menor medida, Yes, quien cuajaría plenamente durante la guerra civil,[31] y los críticos A. del Amo, colaborador de *Nuestro Cinema* de Juan Piqueras, y E. Delgado, habitual en revistas del tipo de *Octubre* de Rafael Alberti y promotor él mismo, con Arconada y Serrano Plaja, de *El Tiempo Presente;*[32] el resto de los autores mencionados carecían de proyección fuera de los reducidos círculos de la prensa afín al Partido Comunista. No deja de resultar curioso, curioso y significativo, el cuidadoso olvido que los promotores de esta frustrada *Novela Proletaria* dedicaron a sus predecesores de *Ediciones Libertad:* puestos a prescindir de todos sus colaboradores, incluso prescindieron de César Falcón, cualificado militante a la sazón del PCE, ausencia tal vez debida a su intensa dedicación a la complementaria tarea del teatro proletario; la de Balbontín, su compañero marxista-leninista en aquella colección, respondería, sin embargo, a su ruptura, expulsión incluída,[33] con dicho grupo (Falcón transitaría la misma senda hacia el final de la guerra). En cualquier caso, *La Novela Proletaria* comunista jamás superó la calidad de proyecto. Autorizada la reaparición de *Mundo Obrero,* y transformado además en diario, los *escritores proletarios*

28 Unamuno y el marxismo. *Estudio previo de Ilya Ehremburg. Madrid, Izquierda, 1935. Antes había publicado, según mis datos, otros dos libros:* La urbe doliente *(Poemas), Lima, 1926; y* Urbes del capitalismo, *Madrid, 1931. Tradujo además* La escuela y el niño proletario, *Valencia, 1934.*

29 Frente Literario, *«Periódico quincenal de literatura», Madrid, 1934; parece que sólo salieron tres números. Hasta entonces Burgos Lecea había publicado las siguientes obras:* Xaixi, delantero, *Libro de cuentos, Tomo I de «La ventana de papel», Madrid, Mundo Literario, 1928;* El cuaderno emborronado, *Libro de aguafuertes, Madrid, Frente Literario, 1931; y* Los caballitos del diablo, *Libro de cuentos, Tomo II de «La ventana de papel», Madrid, Frente Literario, 1933; también escribió una tragedia,* La heroína del amor sublime, *estrenada por el grupo La Cancela Abierta el día 1 de mayo de 1930 en el Teatro de la Comedia, y una comedia dramática,* La rosa inmarchitable, *puesta a su vez en escena por El Mirador el 21 de junio del mismo año en la Sala Spes (Ft.* Los caballitos del diablo).

30 Cf. *mis trabajos «César Muñoz Arconada. Bio-bibliografía» en el número 47 de Publicaciones de la Institución «Tello Téllez de Meneses» (Palencia, Diputación Provincial, 1982) y* La guerra en Asturias, *crónicas y romances de César M. Arconada (Madrid, Ayuso, 1979. Biblioteca Silenciada, 2. Introducción).*

31 Ayuda, *semanario, órgano del Socorro Rojo (Madrid, 8 de febrero de 1936-22 de diciembre de 1938, 113 números) contiene abundantes ilustraciones de Yes, que antes había colaborado, entre otras revistas y diarios, con* Nuestro Cinema, El Tiempo Presente, Ruta, Mundo Obrero, La Lucha, Euzkadi Roja, Frente Unico *y* Pueblo. *Durante la guerra civil diseñó las cubiertas e ilustró diversas obras y folletos del Socorro Rojo. También publicó un libro,* La guerra al desnudo, 25 grabados de la guerra. Por el dibujante proletario Yes, *prólogo de Rafael Alberti («Biografía», nota del editor), Madrid, Editorial Roja, 1936.*

32 *Madrid, dos números, correspondientes a marzo y abril-mayo de 1935. Colaboraciones de Juan Chabás, García Lorca, Cernuda, Arconada, Leopoldo Panero, Jesús Prados Arrarte y Serrano Plaja en el primero, y de Alberti, Rosario del Olmo (entrevistas a Antonio Machado, L. Araquistáin, y Castrovido), Luis Aragón y Emilio Delgado en el segundo; ilustraciones de Miguel Prieto, Yes y Ramón (?).*

33 *Las resoluciones orgánicas sobre su expulsión pueden consultarse en los números 50 y 51 del diario* La Lucha *(marzo de 1934). Cf. también su libro de memorias* La España de mi experiencia (Reminiscencias y esperanzas de un español en el exilio), México, 1952.

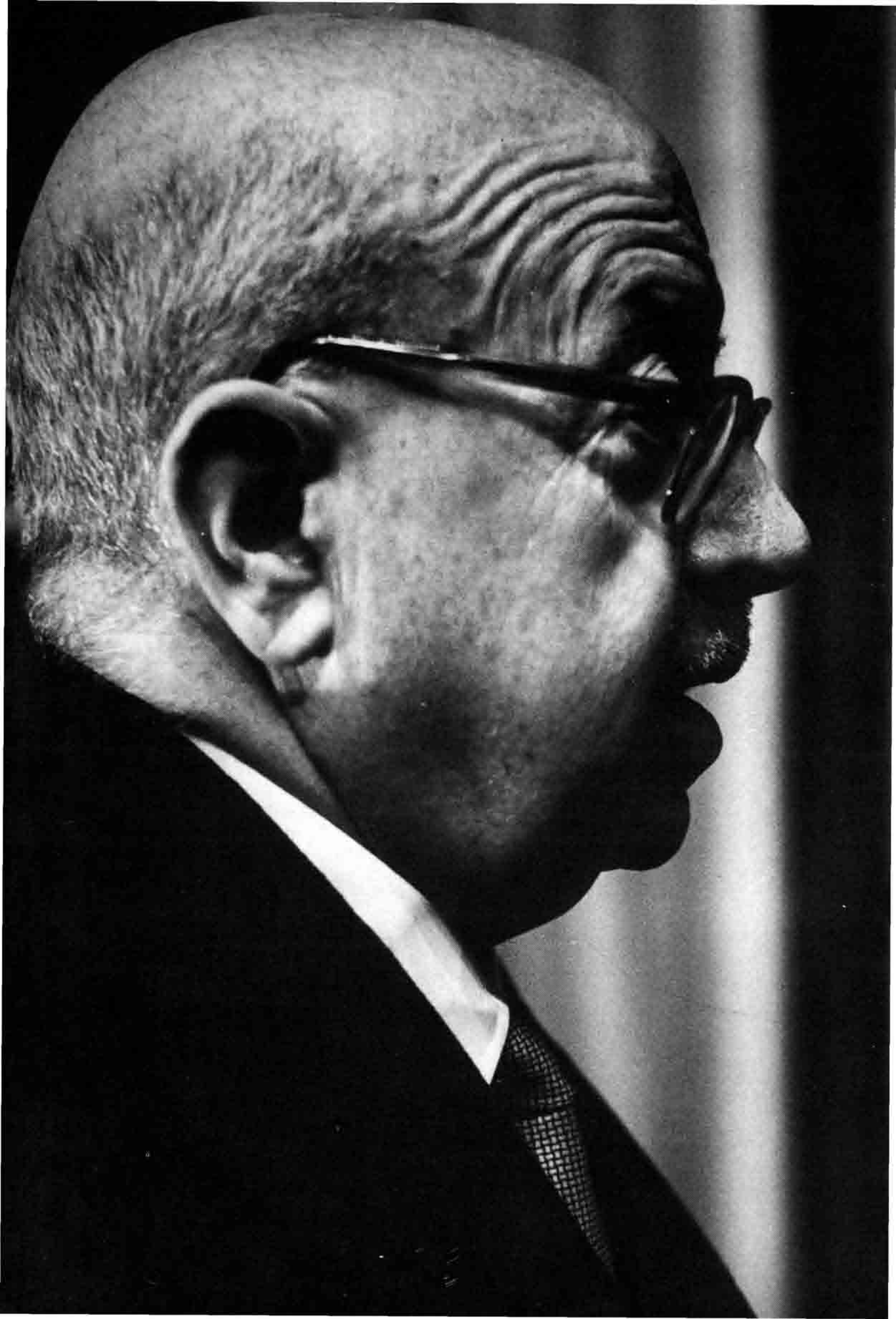
del PCE, ni tantos ni tan prolíficos, encontrarían en sus páginas ocasión sobrada para satisfacer sus cotidianas tareas de *agi-pro.*

11. Y es que, en definitiva, la novela revolucionaria de quiosco, elemental y primario recurso de propaganda, estaba condenada, por mor de tal planteamiento, a verse abandonada por sus propios impulsores en cuanto la realidad político-social o sus recursos económicos les permitían plantearse empresas de mayor envergadura. A corto plazo resultaban más eficaces y también más completos los periódicos, abiertos por supuesto a toda suerte de *folletones* o relatos, y desde otra perspectiva, la de la calidad literaria, no hace falta insistir en que el género, sometido a las ya señaladas restrictivas exigencias de la eficacia propagandística, disfrutaba (es un decir) de unos límites demasiado angostos. Podían darse, y de hecho se dieron, excepciones, pero sólo eso: excepciones.

A fin de cuentas, su máximo interés radica en que constituyen magníficos exponentes de su época, trasmitiendo un fiel reflejo del generoso proceso de radicalización, repleto de ingenuas idealidades, que durante las décadas de los años veinte y treinta recorrió los ánimos de cualificados representantes de la joven intelectualidad más inquieta; también ofrecen una buena muestra de los esfuerzos realizados desde algunos sectores del republicanismo radical para lograr sintonizar con las nuevas preocupaciones sociales características de aquel período. Las colecciones anarquistas, en especial las inspiradas por la familia Montseny, cumplieron una función diferente, mejor dicho, complementaria y armónica al estar incluídas en un vasto plan de publicaciones.

Gonzalo Santonja

LECTURAS



El humanismo crítico de Dámaso Alonso

La publicación del volumen VIII de las *Obras Completas* de Dámaso Alonso, Madrid, Gredos, 1972-1985 (en curso de edición), nos da pie para una revisión completa de su labor ensayística. Se trata de una obra de suma importancia en el marco de los estudios de literatura española. Muchos de estos textos incitan a una relectura continuada, llenos de sugerencias, dispuestos a servir de ejemplo fructífero a futuros investigadores jóvenes que pueden aprender en ellos una actitud enamorada de nuestra cultura y nuestra literatura, apasionada y lúcida a un tiempo. También hay la sorpresa de textos hasta ahora inéditos, y otros de más difícil acceso ahora recogidos.

El volumen I, *Estudios lingüísticos peninsulares,* 1972, en el que no entraremos, tiene un gran interés para los estudiosos de nuestra lengua. Como veremos, en el volumen IV de estas obras completas Dámaso Alonso insiste en la importancia de los estudios de historia de la lengua y lingüística, para mejor comprender nuestra Historia de la Literatura. Aquí analiza temas y problemas de la fragmentación fonética peninsular, del occidente peninsular, y otros estudios peninsulares. En toda esta admirable labor filológica está presente el magisterio de Menéndez Pidal, a quien más adelante dedicará un amistoso recuerdo, destacando la importancia de sus investigaciones en este difícil campo.

El volumen II, *Estudios y ensayos sobre literatura. Primera parte,* 1973, contiene unas anotaciones previas acerca de la ordenación de esta parte de la obra. Intenta un criterio cronológico en la disposición de estos ensayos, que ocuparán los volúmenes II, III y IV, excluyendo los dedicados a Góngora entre otros, que aparecerán en volúmenes aparte. Muchos de estos trabajos se publicaron como artículos. No se han realizado modificaciones a los textos. Junto a los trabajos extensos —sobre las jarchas, la *Nota Emilianense,* etc.— hay otros breves y ligeros. En esta nota previa indica el plan aproximado de la edición, que se cumplirá como veremos, con leves variaciones hasta el momento. Indica la importancia del descubrimiento de Stern para los romanistas —hasta entonces sólo en revistas semitistas—. Dámaso Alonso está al tanto de los descubrimientos de la época; su amistad con Emilio García Gómez le vinculaba además a estas áreas de conocimiento.

En el epígrafe «Orígenes», recoge el conocido trabajo *El primer vagido de nuestra lengua,* sobre el primer texto de nuestra lengua. Dámaso Alonso glosa el hecho de que se trate de una oración (p. 12), mientras que los primeros textos franceses son militares y políticos, y los italianos sobre bienes materiales. Esta anotación pone de manifiesto el sentido que don Dámaso encuentra en nuestra literatura, el punto de vista que adopta

ante ella, detectando la espiritualidad casi omnipresente en los mejores textos de la literatura española, espiritualidad no necesariamente religiosa que enlaza con el realismo de nuestras letras.

El trabajo sobre *El collar de la paloma* conlleva una importante labor de difusión que Dámaso Alonso realiza en su obra ensayística. Comenta temas de máxima importancia, desde una perspectiva netamente original —cuyas características señalaremos enseguida—. Notas inteligentes y sabias de lectura, plenas de sensibilidad crítica. Evocación enamorada, de la época (pp. 22 y ss.)

Su estudio sobre las jarchas (pp. 27 y ss) es nuclear en este volumen. Don Dámaso tiene una gran sensibilidad para acertar con la belleza, cuando recrea por ejemplo la jarcha que traducida dice: «Mi señor Ibrahim, ¡oh nombre dulce!, vente a mí de noche. Si no —si no quieres—, yo me irá a ti: dime dónde encontrarte» (p. 31). Así mismo sobre *Cancioncillas de amigo mozárabes* (pp. 33-86), que pone alerta sobre la importancia de los descubrimientos de Stern, cuya relevancia para nuestra literatura él demuestra. Hay anotaciones sobre la ingenuidad de Menéndez y Pelayo respecto al sexo a que va dirigida una cancioncilla (p. 35), que demuestra una gran receptibilidad para la problemática de esa literatura por parte de don Dámaso, frente al candor —en este caso— del admirable don Marcelino. Comentará ampliamente los hallazgos de Stern, más antiguos que los textos de Guillermo de Poitiers (pp. 40-41). Señalará la dificultad de la lectura de las jarchas, la frescura y desgarro de estos poemas (p. 48), en una visión llena de sentimiento e inteligencia acerca del pasado literario español: quizás hoy nos hemos hecho más fríos y a veces menos documentados... Estudia los diversos autores de las jarchas, problemas de desciframiento de sentido, etc. (pp. 54 y ss.) Establece una interesante relación entre las coplillas mozárabes y los Cancioneros de la península (pp. 58 y ss.), entre las jarchas y las muwasahas (pp. 62 y ss.) Destaca el mozarabismo de estas canciones, y la ascendencia tradicional anterior a la poesía gallego-portuguesa, que hoy admiten todos los tratadistas siguiendo sus pasos. Extrae importantes conclusiones de este descubrimiento (pp. 68 y ss.), y sugiere desplazar el interés del zéjel al villancico, como es bien sabido hoy. Estudia el enlace de la poesía mozárabe con la tradición castellana (pp. 73 y ss.), y con la portuguesa.

Hay un punto en el que quisiera recalar: cuando Alonso destaca —a pesar de su arabismo— el origen románico de las jarchas (pp. 81 y ss). Este es un punto en el que la antropología, la historia y la filología se dan la mano para una posible futura investigación sobre el tema. Por nuestra parte queremos simplemente apuntar un dato: en su espléndida *Andalucía, historia de un pueblo,* Madrid, Espasa-Calpe, 1982, don José Manuel Cuenca Toribio se refiere a la influencia islámica en esa región, se refiere al gran cultivo del viñedo, uno de los de mayor extensión del país, pese a las prescripciones coránicas (p. 220, de *op. cit.).* De todo ello —junto a numerosos datos sobre la organización agrícola, que pervive desde la época romana— quizás podríamos concluir que la población andaluza, aunque finalmente con mixturas de raza —patentes luego en el hecho morisco— se mantuvo de manera autóctona durante la invasión islámica. Tratamos de señalar que no creemos a los andaluces un injerto evolucionado del mundo árabe, como ingenuamente se piensa a veces. Fueron dos razas que convivieron amistosamente, pero de manera diferenciada y autóctona, con costumbres distintas —lo ve-

mos por el dato del profesor Cuenca que hemos interpretado— y con literaturas distintas —lo vemos quizás en el problema de las jarchas, tal y como lo trata Dámaso Alonso—. La fusión de razas se daría más adelante, motivando un tercer elemento mestizo de moriscos y mozárabes. Pero creemos que hay elementos para fundamentar la existencia de una población autóctona andaluza, con costumbres y cultura propias, durante la época de la invasión islámica. En todo caso se trata de un apasionante problema, donde la Historia, y la Historia de la Literatura, junto a la Antropología, como hemos dichos, podrían aportar conclusiones de gran interés.

Debemos señalar, después de esta breve digresión personal, que lo que Dámaso Alonso hace es indicar la existencia de «tres razas, tres literaturas, tres lenguas que colaboran: cristianos, moros y judíos» (p. 83). Así explica este problema —que está en la base de los trabajos de Castro y Sánchez Albornoz, en la época en que don Dámaso escribe— con estas líneas sobre el nacimiento del núcleo lírico:

Esta colaboración nos la explicamos así: el origen mismo está en los siglos aún oscuros del romanismo peninsular; la lírica tradicional (¿de qué aún más soterraños gérmenes?) fermentó como la lengua y con el mismo ritmo de la lengua. Con la invasión, se vio sumida en lo árabe, rodeada de cultura árabe; y mientras se dejaba penetrar de numerosos arabismos, producía en la literatura árabe extrañas revulsiones: sobre las canciones o villancicos romances se construyeron poemas (muwassahas y zéjeles); y es posible que la misma forma estrófica de estos poemas (forma nueva en árabe) esté basada en glosas o desenvolvimientos estróficos de los villancicos que existieran también en romance. (Pág. 83.)

Para don Dámaso lo importante es que poetas cultos árabes y hebreos recogieron esas jarchas redactadas en la lengua vulgar que nadie escribía y las tomaron como núcleo de intensidad lírica de sus muwasshas *(ibid.)*. Y concluye: «Cristianos, moros y judíos juntos bajo el sol de Andalucía: ¡qué lejos estamos de todo "medio-latinismo" o "liturgismo"!» (pp. 83-84).

En todo caso el problema sigue en pie. Una cuestión importante que desafía a futuros investigadores. Alonso defiende la existencia de una lírica románica perdida en la España del Norte y en otros países, durante los siglos oscuros (p. 84). Pero debemos notar que los fragmentos de esta lírica han aparecido precisamente en el Sur, lo que abonaría nuestra hipótesis de una cultura autóctona, andalucista pero con base de otras razas no islámicas. Quizás nuevos descubrimientos, después de los de Stern comentados por Alonso, puedan corroborar esta idea. En todo caso la romanización de Andalucía fue demasiado profunda para ser olvidada rápidamente. Aún subsisten allí las columnas romanas junto a las árabes. Incluso sistemas de organización agraria.

Pasa luego don Dámaso a estudiar otro capítulo fundamental de nuestra historia literaria: la épica románica. Alonso revitaliza la problemática del *Poema del Mío Cid,* con una recreación llena de sensibilidad crítica que acerca esta obra medieval a la sensibilidad contemporánea. El mismo espíritu que llevó a Salinas a comentar —con menos profundidad de conceptos— esta obra, y a verterla al castellano moderno. Estudia el estilo y creación en este poema (pp. 107 y ss), en un trabajo de suma importancia. Creemos que este conocido artículo viene a completar el estudio sistemático, lleno de profundidad en su análisis, de Menéndez Pidal. Lo completa con la calidez humana, con la sensibilidad crítica que siempre caracteriza a don Dámaso. De este modo comprendemos mejor rasgos de estilo —¡qué fructífera la estilística de Dámaso Alonso en nuestros estudios literarios!—, como rapidez de exposición, movimiento, etc., frente a la pesantez

de la *Primera Crónica General* (pp. 111 y ss). Dámaso Alonso coteja ambos textos, y lo que para otro crítico habría sido una fría —y ciega— constatación documental, se convierte en sus manos en fuente de nueva apreciación llena de pasión enamorada por nuestro pasado y nuestra cultura. Luego son factores retóricos, repetición, etc. (pp. 115 y ss). Recreación del realismo español, pintura de almas, estudio de personajes en esta obra y cómo evolucionan en el poema, el laconismo castellano, la psicología del Cid (pp. 123-124), rasgos de humor (pp. 125 y ss.) En fin, se trata de una bellísima recreación, que levanta nuevo interés en cada relectura. Don Dámaso erige un texto poético, el de su crítica apasionada y agudamente penetrante, sobre los versos del poema. De aquí el cotejo con la épica francesa, que sirve para elogiar la delicadeza del autor español. Don Dámaso siente la obra que lee: «Y emboscado en un monte espeso, ve pasar a los dos infantes solos. Van hablando algo que aumenta los augurios del joven (...)» (p. 137). Qué contraste con el pretendido cientifismo racionalista de hoy. Y sin embargo, pese a esta visión enamorada, que despierta y contagia el interés del lector, nadie puede negar una importante documentación en el autor, pero regida siempre con una magistral sensibilidad crítica.

Spitzer, en el Congreso de la FILLM, reconoció honradamente la subjetividad de la crítica estilística. Pero esto no es óbice para que reconozcamos el valor de los textos críticos que ha aportado. Véanse los trabajos de Amado Alonso. Y véanse los que tenemos ahora delante, de Dámaso Alonso. Sólo que en él, como veremos, la estilística es instrumento puesto al servicio de una concepción personal de la literatura y la cultura española. No podemos catalogar a Dámaso Alonso simplemente como adepto a la estilística. Veremos que también el positivismo deja su huella importante en sus trabajos. Pero lo que hay, en todo caso, en su obra, es una singular capacidad de apreciación del texto literario, una aproximación llena de humanidad. Esto es lo que llevará a tantos jóvenes críticos y universitarios que lean su obra en el futuro, a enamorarse de la investigación filológica. Don Dámaso analiza con gran objetividad los temas que toca, y sin embargo en ese análisis está presente siempre la pulsión original de temperamento, de su sensibilidad. Algo que hoy se sacrifica a encubiertas fórmulas racionalistas de lógica matemática y empirismo romo. Pero, hay que reconocerlo, no todo el mundo está capacitado para realizar este tipo de crítica, como lo hace con su personalidad peculiar don Dámaso. No sólo hay que tener una gran documentación y sabiduría, sino saber utilizarla. Y exponerla luego con la pudorosa, inteligente, ternura humana que manifiesta el autor de estas obras completas, que consideramos un nuevo cimiento del edificio filológico español, herencia que viene de Milá, Menéndez y Pelayo, Menéndez Pidal, interpretada con nuevos hallazgos y nuevas maneras, de gran originalidad, por este poeta de la cultura que es Dámaso Alonso.

Son textos los que ahora se nos presentan, de todos conocidos en su mayor parte, pero también —sobre todo en los restantes volúmenes— otros menos leídos, y algunos inéditos.

Dámaso Alonso resume polémicas importantes de la época, como la que enfrentó a Joseph Bédier y Menéndez Pidal respecto a los orígenes y devenir de la épica (pp. 145 y ss.). Creemos que nuestro autor fija pedagógicamente la problemática, y difunde conclusiones. Realiza así también una importante labor de difusor de cultura. Diversos ma-

nuales, como la monumental *Historia de la Literatura* de Juan Luis Alborg —obra admirable— se harán eco de esta polémica más adelante.

Insiste más adelante en el tema de la tradición épica en la obra de Menéndez Pidal (pp. 163 y ss.). Hace un admirable elogio del positivismo de este investigador, ensalzando su escrúpulo y exactitud científica (p. 164), registro de fuentes de estudio, colación minuciosa de datos, exposición precisa, clara y ordenada, mencionando fuentes que pueden ser comprobadas por el lector. Pero también la teoría, «sin teoría no hay historia» *(íbid.),* la más sencilla afirmación histórica es teoría: «La historia es siempre una construcción mental de un ser pensante: es una teoría formulada por un cerebro creador, para explicar y asociar datos, de otro modo inertes» (p. 164). Y respecto al positivismo afirma:

> Sin embargo, el positivismo, que fracasa rotundamente erigido en suprema filosofía, o mejor, única metafísica, presta servicios enormes al campo de las ciencias históricas: lleva a ellas un terror a las magníficas construcciones teóricas (tan frecuentes antes) y un crecimiento de una metodología llena de exactitud y escrupulosa. (Pág. 165.)

Tal vez esta afirmación, perdida entre las líneas de su trabajo sobre la tradición épica en Menéndez Pidal, sorprendan a alguien. Pero no debemos olvidar que Alonso utiliza tanto la estilística como el positivismo para hacer una aproximación personal a cada tema, como se pondrá de manifiesto más adelante. Alonso es mucho más que estilística, aunque la lleve a suprema cumbre crítica.

Además, las intuiciones documentadas de Alonso completan el rigor intelectual de los trabajos de Pidal, aportando una nueva sensibilidad crítica.

Hay hipótesis, suposiciones necesarias, a veces arriesgadas, aunque siempre fundamentadas, acerca de la pérdida de parte de nuestra épica y su prosificación (pp. 177 y ss.), y el paso de la gesta a los romances. Hoy las hemos aceptado en su mayor parte, pero en la época eran aventuradas hipótesis que enlazan los trabajos de Menéndez Pidal y los de Dámaso Alonso, tan distintos al mismo tiempo entre sí. Indica dónde reside el problema: aún no se ha resuelto, nos dice, la génesis del romancero (recuerde el lector aquí los magníficos trabajos de don Manuel Alvar, sobre tradicionalidad y pervivencia del romancero español). Se insiste sin embargo, en que no deben establecerse teorías sin fundamento, que es la preocupación que Alonso descubre en el joven Menéndez Pidal (p. 167). Hay también una cierta aportación a la literatura comparada, cotejando la épica española respecto a la francesa (pp. 189 y ss.).

Toca también aspectos muy concretos, documentados siempre, de estilo, por ejemplo respecto al anuncio del estilo indirecto en el *Poema de Mío Cid* y la épica francesa (pp. 195 y ss.). Debemos destacar que la estilística de Dámaso Alonso posee siempre una fundamentación documental de base positivista, por ejemplo sus trabajos sobre Góngora, tan admirables. También en este artículo se emplean elementos objetivos, con estudio de porcentajes, cotejo entre *Poema de Mío Cid* y *Roland,* etc. Alonso está al tanto de la nueva crítica, pero enlaza siempre con la sólida tradición de la antigua.

El hallazgo de la *Nota Emilianense* es así un importante documento encontrado por Alonso, y aquí se contiene su conocido trabajo sobre el tema (pp. 215 y ss.), que nos habla de esta preocupación positivista, fundamentada, pero desde el prisma siempre de una perspectiva personal que está por encima del corsé posible de toda metodolo-

gía. Estudia luego la primitiva épica francesa a la luz de esta *Nota* (pp. 1.065-1.075), en un largo e importante trabajo. Pero insiste más adelante: «No hay avance científico posible sin un estructuramiento de los datos que poseemos: la teoría nos es necesaria» (p. 228). Dámaso Alonso aportará una labor importante de teorización, pero con una base documental aprendida entre otros en Menéndez Pidal, cuya tradición prosigue de otro modo. Así, retrotrae la antigüedad de los ciclos épicos a la luz de sus descubrimientos textuales. Alonso va más allá del dato, profundiza, horada, vuela alrededor y por fin, indaga en su centro hasta que surge la conclusión importante que confiere relieve a su texto crítico.

En el epígrafe «De Berceo a Juan Ruiz» (pp. 323 y ss.), se contienen valoraciones llenas de calor humano y penetración psicológica, que nos ayudan a comprender mejor estos autores. Respecto a la anotación que antes hacíamos sobre la cultura autóctona andaluza en el medievo, destaco que en pp. 324-325 Alonso comienza a dudar de las teorías de Castro, algunas de las cuales le interesan mucho, «cuando vemos que allí se prueba ser de nula importancia para la formación de nuestro carácter nacional todo lo anterior a la Reconquista —aborigen, latino, visigodo—» (p. 325).

A la luz de una comprensión humana de la situación del escritor medieval, entiende la penetración de la realidad en la obra de arte que es el texto de Berceo (p. 327). Piensa que «la obra literaria es un compromiso entre tradición y expresión individual» (p. 330), y así lo detecta ya en Berceo tempranamente. Para estas fechas, 1957, en que redacta este trabajo, Alonso ya tiene clara su metodología literaria. Alude a la sincronía/diacronía de Saussure, pero no la utiliza (pp. 332-333). El tema de la investigación literaria, nos dice, es «la unicidad de la obra, del "poema", prosiguiendo:

> Y lo que yo quisiera sería, precisamente, explicar qué es lo «único», lo «personal» del escritor, lo «peculiar» de su obra, y su efecto sobre mí, sobre el lector. Para saberlo, sí, será necesario que se haya investigado qué es lo que tienen de común con otros. Pero mi perspectiva —lo que a mi corazón y mi inteligencia les importa— no es ésa, sino la de la íntima originalidad. (Pág. 332.)

Propone estudiar lo común, los «topoi» como Curtius, pero también por qué un poeta de hace setecientos años le emociona, y por qué su voz es inconfundible (p. 333). Alonso establece así las bases teóricas de su aproximación estilística, a través de breves anotaciones dispersas: porque su teoría literaria surge tan sólo de la práctica, del análisis concreto de los autores y los textos, no es una especulación en el vacío. Hoy se hace a veces lo contrario, se sienta primero la teoría —en ocasiones inaplicable— y luego se intenta realizar, con desigual resultado, pues se ha partido de estructuras ideales, prefijadas.

Alonso toca una serie de temas de Juan Ruiz, como la injusticia social (pp. 335 y ss.), el dinero y los ricos. Utiliza aquí, posiblemente, la crítica temática a la manera de su compañero generacional Pedro Salinas —autor de bellísimos trabajos, de todos conocidos, sobre Manrique y Darío, con una peculiar perspectiva temática, más profunda y comprehensiva que la caprichosa proveniente de Francia posteriormente—.

Juan Ruiz sería poeta del pueblo (pp. 337 y ss.) También el *Libro de miseria de omne* es una protesta social contra su tiempo (p. 339). Dámaso Alonso escribe esto en 1937-1958.

A través de su comentario estilístico reescribe los versos, revelando su intencionali-

dad, situándolo en el punto de vista más adecuado para ser entendido por un lector moderno.

Alonso nos habla de los poetas medievales y renacentistas en desamparo: Juan Ruiz, López de Ayala, Fray Luis. Los tres pasaron por la cárcel. El tema de la cárcel en Juan Ruiz es auténtico, no simbólico (pp. 383 y ss.).

Cuestiones críticas dispersas en sus páginas, en las que a veces adopta una actitud ecléctica entre estilística y positivismo (pp. 381-382) («Para el crítico que no pertenece ni a la "una" ni a la "otra" crítica [...]» p. 382). El humanismo es la verdadera actitud crítica que detectamos en Dámaso Alonso. Humanismo que se entronca con las corrientes de su época: el positivismo de Pidal, la estilística de Spitzer —practicada tan bellamente por su hermano Amado Alonso a quien dedicará un artículo en su recuerdo—, la temática de Salinas.

Alonso gira en torno a una serie de problemas intelectuales que le preocupan. Vuelve sobre la cultura árabe y europea, ahora en Juan Ruiz (pp. 399 y ss.). Relectura también de clásicos de la Edad Media, como el Arcipreste de Talavera (pp. 443 y ss.), entre moralista y novelista. Por encima de la fría documentación y los empolvados legajos, pero edificando sobre ellos, nos da una visión objetiva y apasionada, llena de entrañable calor humano. La sátira medieval es así un precedente de la novela moderna (pp. 445-446), a través del monólogo y el diálogo.

Resucita también a clásicos menos conocidos como Fray Ambrosio de Montesino y Fernández de Heredia. Labor de difusión de la cultura, promotor de nombres olvidados. Bellos villancicos de Montesino que recoge. Visión lírica de la obra de Gil Vicente también (pp. 453 y ss.) y sus canciones portuguesas y castellanas. Gusto poético en la selección de versos de este autor (pp. 465 y ss.), cuyos precedentes dramáticos también recoge, aunando de nuevo positivismo y estilística (pp. 469 y ss. sobre lusismos; p. 475 sobre precedentes de su teatro).

Elogia la edición, soberbia —¿cuándo se reeditará esta obra admirable?— de Gillet de la obra de Torres Naharro (p. 481, n. 2). Conoce los cimientos de sabiduría crítica de la época. Pero maneja la documentación hacia los fines que le dicta su sentimiento crítico, pero siempre con objetividad y calor humano a la vez, *difícil síntesis, imposible* equilibrio.

Junto a todo esto, hay espacio para la poesía contemporánea, y es consciente de que el 27 —generación a la que Dámaso Alonso pertenece por derecho y de hecho— instaura un período áureo de nuestra literatura (pp. 491 y ss.). Indica: «quien no participa en la comprensión del arte de su época, difícilmente comprenderá el antiguo» (p. 491). De aquí surge una nueva visión de Garcilaso, por ejemplo —también luego de Góngora, etc.—: «Garcilaso no es arqueología, es un poeta moderno. En cierto sentido, el primer poeta moderno europeo» (p. 497). Esta resurrección de los clásicos nunca se la agradeceremos bastante a don Dámaso. Nótese el gran camino que hemos andado: reconoce por ejemplo que hacia 1850 literalmente no se sabía lo que era la lírica de España (p. 495), salvo el Siglo de Oro. Lo que hoy sabemos de nuestra literatura lo debemos, según nuestra particular opinión, a tres grandes maestros: Menéndez y Pelayo, Menéndez Pidal y Dámaso Alonso. A través de ellos ha surgido toda una gran familia de investigadores, cuya herencia van recogiendo los críticos actuales que van tomando el

relevo. Quizás sólo desde el 98 —además del precedente de Menéndez y Pelayo—, hemos aprendido a amar nuestro pasado literario. Y aún nos encontramos en el comienzo de una gigantesca labor crítica, que es obra de varias generaciones anteriores, y lo será todavía de varias de las que nos prosigan. Para cuándo, por ejemplo, una buena edición crítica de la prosa de Quevedo —Blecua nos ha legado la de su poesía; algunos insignes tratadistas, como Lázaro Carreter, la de aspectos parciales como *El Buscón,* pero queda mucho por hacer—. Cuándo una edición completa de Lope —reconociendo los esfuerzos de don Marcelino y de Cotarelo—. Cuándo una reedición completa adecuada de Góngora, de Calderón... Podríamos seguir. Hasta las grandes figuras del Siglo de Oro esperan su turno, la dedicación de un crítico que les ofrezca su vida, como Dámaso Alonso a Góngora...

La opinión de Dámaso Alonso sobre nuestro romanticismo no es muy halagüeña (p. 502). En este terreno no queremos entrar, pero sí señalar la necesidad de un replanteamiento, desde las raíces del XVIII, que ya ha comenzado a hacerse.

Y Alonso llega así a uno de sus poetas preferidos: Garcilaso (pp. 513 y ss.). El es símbolo de la modernidad (p. 520), hito con Juan de Valdés (¡cómo hemos asimilado estas ideas!). Nos da la primera imagen del sentimiento de la literatura española, Garcilaso (p. 522). Alonso estudia su relación con Italia (pp. 526 y ss.), con Isabel de Freire, etc. Garcilaso, pintor del movimiento (p. 529). Bellísimo elogio de don Dámaso acerca del endecasílabo, como tan sólo haría un poeta (pp. 539 y ss.). Cotejo del tema de Ausonio en Garcilaso, Ronsard y Góngora. Destaca la técnica de correlación, etc., que luego resaltará al hablar de Góngora (p. 548, n. 1).

Descubre autores perdidos en el olvido injusto de la cultura, como los dos primeros madrileñistas (Fernández de Oviedo, Hurtado de Mendoza) (pp. 553 y ss.).

Incide en otra problemática importantísima: Erasmo y España. Algunos textos son anteriores a la aparición en castellano del libro de Bataillon. Coteja el texto de Erasmo con la traducción suavizada por el Arcediano del Alcor. Oscila entre las opiniones de Pidal y de Bonilla. Amplificación, glosa interpretativa, en la traducción. Alonso parte ya aquí de una base positivista, documentada, pero suma un análisis estilístico lleno de sensibilidad crítica. Estudia las ediciones de Erasmo en castellano (pp. 597 y ss.), con estilo sencillo y amenísimo toca temas de erudición, prestándoles un gran atractivo. (Ej., pp. 615 y ss. sobre *Paraclesis,* etc.). *(Cfr.* pp. 639-641 sobre el valor de Erasmo.) Rompe con tópicos (p. 645) acerca de Erasmo, cuyo auténtico sentido fija. Este trabajo es de 1932, y *Erasmo y España* de Bataillon es de 1937, traducido al español en 1950, libro que glosará y comentará (pp. 657 y ss.).

Se abrazan una vez más positivismo y estilística en su trabajo sobre Hurtado de Mendoza (pp. 680 y ss.).

De nuevo recala en un poeta de su interés, fray Luis de León (pp. 767 y ss.), que ha encontrado, por cierto, un editor cuidadoso en el profesor Cristóbal Cuevas —véase su edición de *Los nombres de Cristo* en Editorial Cátedra, colección Letras Hispánicas—. (Esperamos la edición de su poesía por el profesor Blecua.)

Una vez más Alonso mezcla de manera originalísima los datos históricos con el calor de una aproximación estilística y su humanismo peculiar. Estos trabajos eran en su ma-

yor parte ya conocidos por la crítica, pero su relectura nos conduce de nuevo a la admiración hacia su autor.

Y San Juan de la Cruz (pp. 869 y ss.), poeta muy querido del 27 —véase el breve ensayo de Guillén en *Lenguaje y poesía,* etc.—. También aquí unas conocidas páginas nuevamente recopiladas. Dámaso Alonso es ahora más afectivo, el tema le retrotrae a su propia alma de poeta. Pero siempre la base objetiva de testimonios históricos. También una red de relaciones culturales sobre el camino que sigue la lírica desde la poesía italiana, a Garcilaso, fray Luis y San Juan. Estudia las huellas de Garcilaso en San Juan (pp. 895 y ss.) con el eslabón intermedio de la versión a lo divino de Sebastián de Córdoba que manejó San Juan (p. 898). Temas: el árbol, la fuente, el aire, la noche oscura, la amada, el fuego de amor vivo... (pp. 903 y ss.). De nuevo se enlazan una vez más crítica positiva, temática y estilística. Y además estudia la tradición castellana y bíblica en San Juan. Y su estilo: aquí una anotación teórica que recojo:

> Estamos persiguiendo un estilo. Para mí, estilo es todo lo que individualiza a un ente literario: a una obra, a un escritor, a una época, a una literatura. El estilo es el único objeto de la crítica literaria. Y la misión verdadera de la historia de la literatura —esa lamentable necrópolis de nombres y de fechas— consiste en diferenciar, valorar, concatenar y seriar los estilos particulares. (Pág. 993.)

Quizás gracias a Dámaso Alonso hemos enterrado esa necrópolis literaria de nombres y fechas, para siempre.

En otro punto, más adelante:

> (...) Habrá que interrumpir, pues, el procedimiento analítico, aunque sólo sea por un momento, para dejar obrar a la intuición. (...) (Pág. 1.004.)

Alonso no teme a la intuición, pero la suya está muy bien documentada, ya en los años 40 en que redacta estos trabajos.

No voy a descubrir aquí este importantísimo estudio, de todos conocido. Sólo incitar a su relectura, a volver sobre él. Junto a los trabajos sobre Góngora son quizás lo más excelso de don Dámaso, aunque, la verdad sea dicha, hay mucho donde elegir.

El volumen III de estas *Obras Completas* lleva por título *Estudios y ensayos sobre literatura. Segunda Parte,* 1974.

Contiene un trabajo sobre la recepción de *Os Luisiadas* en España (1579-1650). Y estudia la poesía del Siglo de Oro, rompiendo con el tópico de que España es un país sin lírica —tópico hoy olvidado entre otros, gracias a don Dámaso—. El milagro es Garcilaso nos dice (p. 53). Reflexiones ensayísticas de 1963 sobre la documentación que había fijado antes en los años 40. Es aquí Alonso más ensayístico, hay lugar para la evocación personal (pp. 69 y ss.), un peculiar estilo afectivo, a través de una serie de digresiones que tienen más valor testimonial que documental, y nos reflejan el aspecto entrañable del crítico-poeta. Luego, enseguida, con pudor de habernos mostrado su alma, vuelve a la documentación: un manuscrito sevillano de justas en honor de santos de 1584 a 1600 (pp. 75 y ss.). Dámaso Alonso no es sólo un poeta de acertada intuición crítica sino un riguroso investigador.

La parte central de este volumen creo es *Vida y obra de Medrano* (pp. 139 y ss.). Lamentablemente no recoge los textos de este autor, que en la edición original se in-

cluían. Contamos para completarlo —dado que está agotada la antigua edición original—, con el esfuerzo de Felipe B. Pedraza Jiménez, que ha editado *Rimas,* facsímil de la príncipe de Palermo 1617, con prólogo, en Aranjuez, ed. ARa Iovis, 1985. El prólogo de Pedraza sigue aspectos del magnífico trabajo de Alonso, con anotaciones de interés.

En este trabajo Dámaso Alonso nos cuenta hasta lo que hay detrás de su labor minuciosa de rastreo. También vuelve a escribir sobre la Estilística, a la que llama «gran cajón de sastre» (p. 141):

> Pero apartada la estilística lingüística (de Bally, etc.) hemos de reconocer que la que ahora nos interesa, la literaria, no es sino la nueva forma que nuestra época da o quiere dar a la crítica. De otro modo: es la crítica literaria, después de la lección del positivismo metodológico. Aplicamos hoy una lente microscópica, donde el siglo XIX procedía sólo por intuiciones y generalidades. Eso es todo. Y de ningún modo podemos prescindir de la intuición previa. Sin ella, la Estilística no pasará de vulgar cuentahilos. (...) (Pág. 141.)

Pero Alonso estudia también datos biográficos (pp. 143 y ss.), la relación de Medrano con la Compañía de Jesús, etc. Saca a este autor de su olvido de siglos, con erudición y buen gusto. Estudia el caso de jesuítas rebeldes o desasosegados, como los llama (pp. 163 y ss.). Recrea a este poeta olvidado y sus relaciones personales. Ojalá hubiera hecho lo mismo con el genial Aldana, con Bocángel, con Soto de Rojas... Hay un enorme campo que cubrir con los grandes segundones del barroco y renacimiento español. Su recreación está llena de verdad y sentimiento, a la vez que sabiduría. Sobre los documentos, una vez más, la intuición —cuyo valor defiende—. Destaca que la poesía de Medrano, cuya vida ha investigado, es poesía de imitación (pp. 253 y ss.): de Horacio, Boecio, Tasso, Plinio. Son fuentes e influencias positivistas, de nuevo, con un sentido humanista peculiar. Lo compara con Herrera —resaltemos la magnífica edición de Cristóbal Cuevas en Cátedra, actualmente—, y Francisco de la Torre —editado recientemente en la misma colección Letras Hispánicas—. También lo coteja con fray Luis. Y finalmente un estudio estilístico, siempre admirable en nuestro autor (pp. 297 y ss.), que prepara el armazón teórico que aplicará a Góngora (pp. 313 y ss.): hipérbaton, reiteración, correlación... Clasifica los sonetos y las odas. Estudia las cualidades métricas. Saca así conclusiones valiosísimas de lo que en otros críticos han sido constataciones frías y ciegas.

Es admirable este trabajo sobre Medrano, fechado en 1948, que era inasequible y ahora podemos leer en reedición accesible. Está al día don Dámaso: en nota final de 1973 recala en el descubrimiento de nuevas poesías de Medrano. Concluye que hoy sabemos que la obra de este poeta es mayor que cuando se publicó el primer volumen de su estudio, en 1948. Esperamos la edición de estos poemas, unidos a los anteriores. Lástima que no hayan recogido al menos el volumen II, con la obra de Medrano. Pero ahí está el esfuerzo de la edición facsímil que hemos elogiado. Siguen luego una serie de apéndices documentales sobre el poeta, y transcripción de algunos textos, entre ellos dos romances, que creemos tienen interés literario.

Debemos destacar de paso la cuidada elaboración de estas *Obras* de Dámaso Alonso, lujosísimas, bellísima composición, y con reproducción de láminas alusivas a los textos del autor.

También recoge un trabajo sobre el Fabio de la *Epístola moral* (pp. 515 y ss.), con

problemas de autoría, atribuciones, y datos históricos en México y España (pp. 526 y ss.). Dámaso Alonso nos enseña a no adoptar una actitud de burócratas de la cultura, sino a elaborar una visión comprehensiva y comprensiva de los autores a través de una sólida documentación. En el silencio del tiempo, hay todavía grandes autores que esperan su resurrección de manos de algún crítico enamorado. Pero se ha recorrido mucho trecho, y el esfuerzo de Dámaso —en la línea de sus precedentes, a los que completa de modo personal— ha contribuido en mucho a que nos encontremos en la actual situacion privilegiada.

El tema de Dámaso Alonso es el Siglo de Oro, no nos cabe duda. Siempre aporta nuevos descubrimientos (pp. 669 y ss., de 1974), en un esfuerzo por estar al día, por revisar sus textos. Luego estudia a Carrillo Sotomayor (pp. 701 y ss.), poeta de gran interés literario. Ya en 1936 se había fijado don Dámaso en su poesía con este artículo.

Y el gran monstruo de la naturaleza, devorador de tantos críticos que nunca pudieron abarcarlo por completo: *En torno a Lope.* De nuevo fuentes e influencias positivistas unidas a su humanismo peculiar. Marino, deudor de Lope. Lope, influido por Cervantes (pp. 834 y ss.). Influencia de *El caballero de Yllescas* sobre *Los intereses creados* (pp. 852 y ss.). Acusación de Lope contra Góngora (pp. 883 y ss.) en importante labor de archivo. Son trabajos sueltos sobre Lope, ahora recogidos en volumen. Dámaso Alonso se pasea a lo largo y lo ancho de nuestra cultura, siempre con sabiduría y personalidad.

El volumen contiene trabajos sobre el *Cancionero Antequerano* (pp. 937 y ss.), los entremeses atribuidos a Cervantes (pp. 961 y ss.) —concluye que no son atribuibles, pero qué más da, tienen gracia, nos dice—. Sonetos atribuidos a Quevedo (pp. 983 y ss.) —que también descarta—.

El volumen IV de las *Obras Completas,* es *Estudios y ensayos sobre literatura. Tercera Parte. Ensayos sobre literatura contemporánea,* Madrid, Gredos, 1975. Allí anuncia como en preparación: volúmenes V y VI sobre Góngora —luego serán en realidad estos volúmenes y el VII, también dedicado al poeta cordobés—; VII de Análisis estilístico; VIII de Comentario de textos —que ahora acaba de aparecer—; IX, España y la novela —sobre la novela del Siglo de Oro—; X, Obra creativa —poesía y prosa—; XI, Otros estudios lingüísticos o literarios. Don Dámaso prepara actualmente el volumen IX.

Este volumen IV contiene textos de primordial importancia para situar la labor crítica de Dámaso Alonso en relación a Menéndez y Pelayo y Menéndez Pidal, cuya obra analiza.

Alonso homenajea a Menéndez y Pelayo y estudia la evolución de su pensamiento crítico de 1877 a 1891 (p. 12) («pasa de ser un intransigente esteta, adorador de la forma horaciana, a ser un crítico ampliamente humano») (p. 13). De su clasicismo intolerante a la palinodia subsiguiente que reflejan su honradez intelectual, como en el caso de Heine (p. 35). No cambia respecto a Bécquer (pp. 37-38), en testimonio de Valera, aunque le incluye en sus cien mejores poesías (pp. 40-41). Niega la poesía tradicional. Frente a la interpretación tópica que a veces se difunde de un Menéndez y Pelayo intransigente, Alonso propugna la visión de un crítico que evolucionó al menos en sus ideas estéticas. Habría un momento en que descubre la lírica popular (pp. 49 y ss.), en 1890, quizás por intermedio de Lope. Aunque es firme en negar el barroquismo y Góngora —indirectamente es resaltado aquí el valor del trabajo de Alonso, quien

reconoce que Darío les descubrió a Góngora, y que éste lo había aprendido del simbolismo francés; pero la auténtica revalorización se debe a don Dámaso, evidentemente, acompañada de los actos del 27—. Se lamenta don Dámaso de la truncada *Antología de poetas líricos,* que no llegó al barroco, porque don Marcelino leía para escribir y lo conocía poco (p. 65). Se refiere también a la base estética de don Marcelino: Hegel (pp. 72 y ss.). Estudia sus últimas rectificaciones en su madurez, con benevolencia para Calderón (pp. 77 y ss.).

También es de suma importancia, para comprender la cadena crítica de nuestra filología, que se hereda de una generación a otra en admirable relevo, su trabajo sobre Menéndez Pidal (pp. 83 y ss.). Pero allí destaca: «la labor genial de Menéndez Pelayo consistió, en, sobre el gran acervo de datos, aplicar su poderosísima capacidad de intuición» (p. 85). Fue una obra poética más que rigurosamente científica (pp. 85-86), trabajo «a zarpazos de genio». El genio de Menéndez Pidal es antagónico: artístico y poético al de don Marcelino, pormenorizador, reflexivo y estrictamente científico el de don Ramón (p. 87): la intuición frente a la inducción.

Elogia a Menéndez Pidal como sistematizador de la ciencia europea, europeización de la España aislada, como quería el 98. Repasa sus más importantes aportaciones sobre la épica, frente a Bédier —tema muy querido a don Dámaso—, y los orígenes de la lírica (pp. 94 y ss.). Resume sus teorías, recreándolas. Destaca que comprendió «la unión indestructible de lo literario y lo lingüístico» (p. 94), importancia del lenguaje, que es el material de la literatura. De aquí su *Manual de Gramática Histórica* de 1904 y su *Orígenes del español* —aún son libros de texto entre nosotros—. En la historia literaria, la innovación de Menéndez Pidal es «la utilización de conocimientos lingüísticos» (p. 109), contrasta con el desdén de don Marcelino por las labores textuales (p. 110). Trata sobre la relación de don Ramón con la generación del 98 (pp. 99 y ss.), y con don Marcelino (pp. 103 y ss.). Creemos que don Dámaso enlaza con ellos, pero con personalidad propia e inconfundible. Ahora se comprenderá mejor lo que hemos ido señalando en páginas anteriores: el enlace entre la intuición de Menéndez Pelayo, el rigor positivista de Menéndez Pidal y la labor de Dámaso Alonso, que hereda ambas posturas adaptándolas, sobre una base sólida de documentación, a la estilística joven del momento, pero siempre desde una perspectiva personal, llena de humanismo. Insistimos en estas ideas, que tienen fundamento en estos trabajos críticos del propio Alonso. Engarza de esa manera una tradición filológica a la que fecunda con nuevo impulso. Luego, los discípulos de Pidal, que enumera (pp. 142 y ss.), ilustres personajes hoy día. Increíble labor la de Pidal y su escuela. Dámaso Alonso pertenece de modo peculiar a esta gran familia de investigadores que toman el relevo a través de la historia de nuestra cultura.

Contiene este volumen también una serie de *Ensayos sobre literatura española contemporánea* (pp. 171 y ss.). Son autores más modernos, y hay menos distancia crítica. De algunos de ellos, miembros del 27 ó del 36, habla desde una perspectiva de amistad que presta a sus páginas un interés testimonial ante todo: así Bécquer; Salinas; Rosales; Antonio Rodríguez Moñino —un bello trabajo sobre el amor al libro, sobre este erudito—; evocación afectiva de su hermano Amado Alonso; Lapesa; Blecua; cartas inéditas de Salinas, de Unamuno; textos sobre la poesía de Maragall, de Antonio Machado

—estos dos trabajos últimos son de gran interés, el primero un bello análisis estilístico, y el segundo importante también para demostrar la fecundidad de la estilística en su aplicación—; Américo Castro; Jorge Guillén —visión de cálida proximidad afectiva, aunque discutible cuando lo califica de «poeta puro» (pp. 699 y ss.), *cfr.* mi edición de *El argumento de la obra,* Madrid, Taurus, 1985—; Vivanco, Zamora Vicente —otro ilustre erudito y tratadista—... Su testimonio personal respecto a la generación del 27, a la que él mismo pertenece... Páginas siempre dignas de ser releídas, ahora en esta espléndida edición.

Su apartado sobre *Poetas españoles contemporáneos* (pp. 503 y ss.) versa sobre Bécquer —siempre Bécquer en la base del 27, véanse Guillén y Cernuda en sus ensayos—; Manuel Machado —¿para cuándo una reedición de sus poesías, largo tiempo agotadas?—; Antonio Machado de nuevo; Gabriel Miró; la generación de 1920-1936 (fundamental testimonio autobiográfico); Alberti; Salinas; Guillén de nuevo; Gerardo Diego —léase la edición de Francisco Javier Díez de Revenga, en Clásicos Castalia, Madrid, 1985, de parte de su obra poética—; un trabajo importante sobre Aleixandre, de 1944, anterior por tanto al estudio de Bousoño al que empistaría. Evocaciones afectivas de Panero, Carmen Conde, Luis Rosales, José María Valverde, Laín Entralgo, Martín de Riquer... Dámaso Alonso siempre ha sido un hombre generoso con sus amigos... Se contienen aquí textos también de discursos en la Real Academia.

En fin, son textos dispersos y entrañables, con apuntes que orientaron a veces a la crítica subsiguiente. Dámaso Alonso no tiene miedo a la modernidad, y en su admirable obra transcurre desde lo medieval, al Siglo de Oro, y a los autores recientes. La crítica futura tendrá que discernir dónde están sus aciertos más importantes. Para nosotros, la obra cumbre de Alonso son sus tres volúmenes dedicados a *Góngora y el gongorismo* —volúmenes V, VI y VII de sus *O.C.,* respectivamente publicados en 1978, 1982 y 1984—. No me refiero a ellos porque los he analizado, fechas antes, en estas mismas páginas.

El volumen VII, de 1984, trata de Góngora y el *Polifemo,* con importantes aspectos biográficos. Destaca la influencia de su poesía a través de los siglos, hasta la actualidad. Recoge una antología de Góngora, anotada y comentada —valiosísimos comentarios (pp. 281-877)—. Dámaso Alonso hace comentarios llenos de sabiduría y sensibilidad crítica.

El volumen VIII, *Comentarios de textos,* recién editado, 1985, contiene trabajos de 1977. Es el Dámaso Alonso de hoy. Contiene una edición y estudio, de máximo interés, de la *Epístola moral a Fabio* de Andrés Fernández de Andrada, tema sobre el que vuelve —lo hemos visto antes—. Realiza un análisis de estilo en pp. 43-69. Ediciones y atribuciones, labor de crítica textual (pp. 69-225), con estudio de manuscritos. Una vida de Andrés Fernández de Andrada (pp. 225-277).

Así mismo sobre Gil Vicente y la *Tragicomedia de don Duardos* (pp. 277 y ss.). Y una serie de «Estudios varios» (pp. 483 y ss.), sobre *Tirant lo Blanc, La Celestina, Lazarillo,* la novela cervantina, Antonio Machado, Vicente Gaos, y —de nuevo otra vez sobre su tema preferido—: Góngora entre sus dos centenarios.

Dámaso Alonso es un trabajador infatigable, y vuelve sobre los temas que le han atraído por su problemática vital. Este volumen VIII recién editado nos presenta una

visión de nuestro autor en continua evolución. Los volúmenes que a continuación se publicarán nos ofrecerán todavía una dimensión inédita de su personalidad. La labor de documentación de este volumen, como la de los anteriores, es admirable. Sobre esta documentación se eleva el pensamiento del crítico, con una intuición sólidamente fundamentada. Lo hemos dicho ya: positivismo —herencia de Menéndez Pidal— y estilística, se abrazan en su texto. Y el recuerdo de la intuición genial de Menéndez Pelayo pervive en sus páginas. Pero nadie podría negar una absoluta originalidad personal a los trabajos de este crítico-poeta, poeta de la cultura, infatigable peregrino de vidas y manuscritos.

Dámaso Alonso nos comunica su sabiduría y su sensibilidad. Leer estas *Obras Completas* —releer algunos textos, abrirse a otros inasequibles, encontrarse con otros inéditos— es una apasionante aventura intelectual. Un auténtico regalo para el espíritu.

Hay que volver a Dámaso.

Diego Martínez Torrón

La leyenda de Pascua*

Cuanto se apenaron, con balsamía
diez heridas, dí de ahora, en Egipto
se apenaron diez heridas, y sobre el
mar se apenaron cincuenta heridas.

De más está decir que no es la primera vez que Manuel Alvar, de la Real Academia Española, se acerca a los textos judeo-españoles[1]. Sin embargo, la obra que nos ocupa, *La leyenda de Pascua* (LP) llama la atención por su amenidad y su preciosismo.

Esta *joya,* término tan grato al autor, ha sido publicada por la editorial AUSA (Saba-

* *MANUEL ALVAR,* La leyenda de Pascua. *Tradición cultural y arcaísmos léxicos en una* Hagadá de Pesah *en judeo-español.*

[1] *Puede consultarse entre otros:* Cantos de boda judeo-españoles *(Instituto Arias Montano, C. S. I. C., Madrid, 1971);* Dialectología Hispánica *(U. N. E. D., Ministerio de Educación y Ciencia, Madrid, 1978, temas XXXI al XXXVI) y* Poesía tradicional de los judíos españoles *(Porrúa, Méjico, 1971).*

dell, Barcelona), a finales de 1986, en una tirada limitada de 1.000 ejemplares, de los cuales, 200 están numerados. Ocho capítulos introductorios, separados por 15 hermosas miniaturas [2], y el facsímil de la *Hagadá de Pesah* componen esta obra, cuyo origen se remonta al período comprendido entre 1949 y 1955 [3]: «Motivos académicos y posteriores de investigación hicieron que fueran muy frecuentes mis viajes a Marruecos desde el año 1949 hasta 1955. En uno de ellos, adquirí en Tetuán una *Hagadá de Pesah (en español),* según consta en la portada de la cartilla. En doce páginas de 20,5×15,5 se transcriben 55 capitulillos con las lecturas de la llamada *Pascua de la Galleta*» [4].

El propósito del trabajo de Manuel Alvar es analizar el léxico románico de este texto litúrgico que narra los aspectos históricos, legendarios y anecdóticos de la vida del pueblo judío en el desierto tras la liberación del cautivero en Egipto. Para ello, como veremos más adelante, se documentan las distintas formas de cada palabra seleccionada, en su evolución desde el hebreo al castellano y se vincula esta *Hagadá* con otras similares, porque «mis páginas tienen por objeto encuadrar esta *Hagadá* en su marco» [5].

En los capítulos III y IV, Alvar analiza ciertos rasgos lingüísticos del judeo-español, a saber: el yeísmo *(yebdo),* el ceceo gráfico *(aformociguar)* o el uso del artículo *(la noche la esta),* y establece la correspondencia entre los *capitulillos* (así denominados por el autor) de la *Hagadá* de Marruecos y los textos bíblicos, siguiendo dos ordenamientos distintos: uno que atiende a la numeración de los apartados del texto marroquí, y otro que atiende a la referencia de los libros sagrados empleados [6].

El estudio del léxito de la cartilla aparece minuciosamente desarrollado a lo largo de los capítulos V y VIII. En el primero de ellos, se comparan 44 términos de la *Hagadá* con el léxico de otras de épocas relativamente próximas [7]: de este modo, Alvar sitúa la *Hagadá* marroquí dentro de una «dilatada tradición cultural».

Tomemos como ejemplo una entrada léxica cualquiera: la palabra *mochiguáronse* aparece en el *capitulillo* 18 de la *Hagadá* de Marruecos: «Y fue allí por gente grande, nos viene a enseñar que era Israel señalado allí por gente grande y fuerte, como así es dicho, e hijos de Israel frochiguaron y sirpieron, y *mochiguáronse* y enforteciéronse con lo mucho, mucho, y llenóse la tierra de ellos» [8]. El cotejo léxico se establece del siguiente modo:

[2] *Las 15 miniaturas que ilustran la obra son las mismas que ornan la* Golden Haggadah *(comienzos S. XVI), cuyo original se encuentra en el Museo Británico. Con ellas se representa la historia sagrada desde el Paraíso hasta la salida de Egipto.*

[3] *Por lo que respecta al texto en hebrero, se trata de la reproducción de la* Hagadá *impresa en Guadalajara en 1482, que se encuentra en* The Jewish National and University Library of Jerusalem.

[4] *ALVAR, M. LP, pág. 9.*

[5] Ibid., *pág. 21.*

[6] *Para esta tabla de referencias,* vid., *págs. 23-29.*

[7] *Las* Hagadot *utilizadas en este cotejo son las siguientes:* Séder Hagadá sel Pésah *(Liorna);* Hagadá sel Pésah *(Viena);* Orden de la Agada de Pesah, en hebraico y español, segun uzan los judios españoles y portuguezes, traducido al hebraico y caldeo *(Meldula, Amsterdam); Aljamiada (Salónica); Schiby (Salónica); Cuenca (Salónica) y* La Agada de Pesah *(Turquía).*

[8] LP, pág. 99.

18. *Mochiguâronse* (Hag. marr.), multiplicaron (Meldula), mochiguaronse (Liorna), muchiguaronse (Viena), se muchiguaron (aljamiada), mutchiguáronse (Schiby), motchigouaronsse (Cuenca), se moçiguaron (Turquía). VAYIRBU.[9]

Señala Alvar que las variantes entre los distintos textos[10] parecen ser más bien de carácter local, lo que hace pensar en una fuente común extendida por toda Europa: «El hecho de que la *Hagadâ* marroquí coincida, sobre todo, con la de Liorna[11], hace pensar que ésta pueda ser el tipo más próximo a una forma canónica, toda vez que la imprenta en Marruecos no tuvo relevancia cultural»[12]. Así, la *Hagadâ* de Liorna, vinculada estrechamente a la tradición de la *Biblia de Ferrara* (1553), es la que más se acerca a un cierto arquetipo aunque algún rasgo lingüístico (p. e.: *-eis* por *-edes)* indique que está modernizada, algo que, por otro lado, no falta tampoco en la *Hagadâ* de Marruecos (p. e.: *h-* por *f-).*

En lo se refiere al capítulo VIII, se identifican y comentan 38 palabras en su mayoría específicas de la literatura religiosa judeo-española. Manuel Alvar da cuenta, en cada caso, de las distintas apariciones en las versiones bíblicas, señala los cambios correspondientes a las traducciones y establece los matices de significado, así como las variaciones tardías, la vitalidad o no del término, etc.

Las páginas de *La Leyenda de Pascua* que se refieren al modo de traducción y a las conclusiones generales[13], sin duda las más teóricas y discursivas, asombran por lo placentero e interesante. Páginas, por lo demás, cargadas de sabiduría que permiten una lectura (este es precisamente el significado del vocablo *hagadâ)* amena, sean cualesquiera los conocimientos del lector.

Como señala Alvar, para los judíos españoles (y no sólo para ellos) fue de una importancia singular saber cómo verter los textos sagrados, ya que el modo de traducir debía plasmar la identificación con la verdad revelada. Así, va tomando cuerpo una larga tradición que intenta crear una lengua sacralizada (válida, por tanto, para unos fines muy determinados), traducción del hebreo palabra por palabra[14].

La *Biblia de Ferrara* (1553) es un buen ejemplo de esto, en cuanto se trata de una «Biblia en lengua española traduzida palabra por palabra de la verdad hebrayca»[15]. Este criterio se mantendrá, según nos informa Manuel Alvar, en todas las versiones que dependan de este texto: así puede verificarse en la impresión de Amsterdam de 1611[16] y puede hacerse también en la *Hagadâ* marroquí de la que nos ocupamos.

[9] Ibidem, *p. 36. El último término corresponde a la voz hebrea, trasliterada en caracteres latinos.*

[10] *Obsérvese que, como señala el autor, las discrepancias entre las voces de los distintos textos no obedecen siempre a la misma causa. De hecho, encontramos ejemplos de alternancias fonéticas* (mochiguar/muchiguar) *y casos de verdaderas sustituciones léxicas* (partijas/espartimiento).

[11] *La coincidencia se observa en 22 entradas léxicas.*

[12] LP, *pág. 38.*

[13] LP, *caps. VI y VII (págs. 41-46 y 47-50).*

[14] *A esta* lengua-calco *se la denomina LADINO. No es otra cosa que la versión al castellano de los textos hebreos.*

[15] LP, *pág. 43.*

[16] *Esta versión repite la* Biblia de Ferrara *pero adapta las grafías.*

El hecho de enmarcarse dentro de esta tradición permite explicar la conservación (en nuestra cartilla), tanto de arcaísmos en el vocabulario, es decir, de verdaderos *fósiles lingüísticos,* como de construcciones que no son sino hebraísmos sintácticos. Una parte de estos arcaísmos pertenece al léxico religioso, pero otra buena parte son términos que pertenecieron a la lengua común y que hoy han quedado relegados a las hablas más rústicas y arcaizantes [17]. Por decirlo con palabras de Alvar: «(...) porque [los judíos] sabían y hablaban la lengua de los cristianos, sus libros tienen el léxico castellano que figura en las versiones bíblicas alfonsíes y, por el estatismo de la lengua ritual, conserva elementos arcaizantes» [18].

Pero dado que esta lengua religiosa se alejaba cada vez más de los usos cotidianos, creando ya una verdadera *diglosia* y, en consecuencia, un oscurecimiento de los textos, una inteligibilidad lingüística y una clara incomunicación de los fieles respecto a la Verdad, comenzó un largo proceso cuyo fin era la dignificación de la lengua vulgar. Alvar recoge en su estudio el testimonio de Yosseph Franco Serrano (S. XVI), que reproducimos a continuación por ser uno de los más tempranos ataques al proceder ferrarense: «Por quanto unos traduxeron los Sacros Libros en lengua Española, palabra por palabra del Hebreo, pensando hazer con ello mas facil la inteligencia de sus expresiones y conceptos, y los obscurecieron de manera que no es posible al Proffesor de los Divinos estudios dar a entender por ella el real intento de la divina palabra en algunos casos, por hazer sentido differente en extremo, y opuesto tal vez a lo que exprime el Hebreo» [19].

La dignificación de la lengua vulgar, con lo que conllevaba de superación de palabras impropias y antiguas, culmina en el siglo XVIII. El lenguaje familiar, se creía entonces, también podía conseguir los grados más altos de abstracción que residen, precisamente, «en la posibilidad de contar lo que no pertenece al modo de las contingencias reales» [20]. No obstante, la *Hagadá* marroquí demuestra que, dos siglos después, el arcaísmo seguía vigente.

A modo de conclusión, nos gustaría señalar que *La Leyenda de Pascua* que edita Manuel Alvar, es una hermosa obra que no sólo permite aprender deleitándose *(Docere et delectare),* sino que también ayuda a penetrar en una realidad cultural —tan española como otras— y en una lengua, el judeo-español, que merecería menos olvido en cuanto que toda lengua «nos permite ser nosotros mismos porque más que cualquier otro instrumento nos deja penetrar en su funcionamiento, adaptarlo a nuestras exigencias, convertirlo en una criatura totalmente nueva gracias a nuestra capacidad de creación. A cambio, sólo nos exige el respeto a la libertad de los demás. Libertad que no cercena nada, sino que instiga a la propia creación» [21].

Mónica Líberman Isod

17 *Por ejemplo,* mochiguar *es un término propio del siglo* XIII *que no llegó, sin embargo, al siglo* XV.
18 LP, *pág. 49.*
19 LP, *pág. 45.*
20 *ALVAR, M.* La lengua como libertad *(Ed. Cultura Hispánica del ICI, Madrid, 1982), pág. 19.*
21 Ibid., *pág. 24.*

El iberismo de Miguel Torga*

I. Introducción

España no es tradicionalmente un país muy fértil en lusófilos, pero debemos reconocer que, aunque pocos, acostumbran a ser excelentes, escribe J. V. Piña Martins[1]. Por otra parte, Miguel Torga es, sin duda, entre los escritores portugueses contemporáneos, quien más ha escrito sobre España y quien ha captado mejor el sentimiento cósmico ibérico.

Ahora bien, Pilar Vázquez Cuesta tiene el mérito indiscutible de ser, de entre todos los lusófilos de nuestro tiempo, la personalidad intelectual española que se ha interesado más por la obra de Miguel Torga que efectivamente es, según sus palabras, «considerado por muchos, tanto dentro como fuera de Portugal, el más importante poeta portugués vivo»[2].

La objetividad indiscutible de esta consideración y el conocimiento fragmentario que el público castellanohablante tiene de esa obra definen bien los mecanismos del interés de este público que prefiere aún a otros escritores menos identificados con su sensibilidad, su realidad y su drama[3].

La última obra de Miguel Torga publicada en España son los *Poemas Ibéricos*, tradu-

* *Autor de más de cincuenta obras de poesía, prosa y teatro publicadas a partir de 1928, Miguel Torga (seudónimo literario de Adolfo Rocha) nació el 12 de agosto de 1907 en S. Martinho de Anta (Trás-os-Montes), Portugal, en una familia de condición humilde. Las necesidades económicas lo empujan —después de haber sido sirviente en Oporto y de una breve estancia en el seminario de Lamego— a embarcar con destino a Brasil a los diecisiete años; allí desempeñó los oficios de* capinador *de café, vaquero y cazador de cobras, en la Hacienda de Santa Cruz (Banco Verde), Estado de* Minas Gerais. *Tras regresar a Portugal cinco años después, se licenció en Medicina por la Universidad de Coimbra, ciudad en la que se estableció definitivamente en 1941 como otorrino-laringólogo.*

Se identificó en un primer momento con los mentores del Segundo Modernismo *portugués a quienes la publicación de la revista* Presença *(1927-1940) agrupaba en Coimbra, pero rompió con ellos en 1930 para continuar una trayectoria literaria que podríamos definir como exóticamente genuina y creativa para su época, totalmente inconfundible, caracterizada por un realismo de sentido individualizador, de forma violenta y vitalista, y con un sentido de la responsabilidad social que pretende inculcar a los demás.*

Su fidelidad endógena y universal a los orígenes ancestrales, su resistencia libertaria irreductible de francotirador opuesto a las dictaduras que se instalaron o que intentaron instalarse en su país, la transparencia vernácula y empática de su lenguaje, han transformado a Miguel Torga con el consenso de sus contemporáneos en una auténtica conciencia nacional, *en un prototipo transparente del ciudadano portugués de siempre.*

1 *Martins, José V. de Pina,* Cultura Portuguesa. *Ed. Verbo, Lisboa, 1974; pág. 237.*

2 *Vázquez Cuesta, Pilar, en prólogo trad. de* Poemas Ibéricos, *de Miguel Torga. Ediciones Cultura Hispánica, I. C. I., Madrid, 1984; pág. 11.*

3 *Aún así, de Miguel Torga han sido traducidos al castellano: el libro de ficción* Bichos *(por María Josefa Canallada. Coimbra, 1946); el cuento* El señor Estrella y su mujer *(por Pilar Vázquez Cuesta, en* Verbo, *n.º 15. Alicante, 1949); el cuento* Renuevo *(por Pilar Vázquez Cuesta, en* Espadaña, *n.º 46, León, 1950); la antología* Cuentos de Trás-os-Montes *(Selección, versión y prólogo de Pilar Vázquez Cuesta, Madrid, 1951); la antología* Poemas Ibéricos *(selección, traducción y nota preliminar de Pilar Vázquez Cuesta, en* Espadaña, *n.º 43, León, 1949; la* Antología Poética *(selección, versión y prólogo de Pilar Vázquez Cuesta, Madrid, 1952); la antología* Miguel Torga: Poemas Ibéricos *(selección, traducción y estudio por Pilar Vázquez Cuesta, en* Revista de Occidente, *n.º 53, Madrid, 1967); la antología (que incluye a Torga)* La poesía portuguesa actual *(selección, traducción y prólogo de Pilar Vázquez Cuesta, Madrid, 1976);* Antología de la poesía contemporánea *(que incluye a Torga) de Angel Crespo, 2 vol., Madrid, 1982.*

cidos y presentados al público castellanohablante con un excelente prólogo por Pilar Vázquez Cuesta en edición integral y bilingüe, y publicado por el Instituto de Cooperación Iberoamericana/Ediciones Cultura Hispánica, Madrid, 1984.

Más que repetir las acertadas observaciones del prólogo de Pilar Vázquez Cuesta se sitúa correctamente la personalidad literaria de Torga en la historia del *Modernismo Portugués* (movimiento radicalmente innovador y de ruptura que no debemos confundir con el simbolismo decadentista de 1890 que toma en la literatura española el nombre de *Modernismo),* interesa señalar el significado de los *Poemas Ibéricos* en el contexto general de la obra de Miguel Torga. Para ello, conviene en primer lugar situarlos en el tiempo histórico peninsular y en la trayectoria evolutiva de la poesía y la prosa torguianas. Pasaremos a continuación rápidamente al primer aspecto para después, más demoradamente, ocuparnos del segundo (quizá el menos estudiado).

II. «Embarco amanhã para a Europa»[4]

La primera edición de los *Poemas Ibéricos* está fechada en 1965, pero trece años antes, en 1952, el autor publicó la compilación *Algunos poemas ibéricos* en la que incluía ya una gran parte de las composiciones que, aunque reestructuradas y casi siempre reescritas después, iban a formar parte del texto definitivo. Y, en una nota que encabeza el índice de la compilación de 1952, Torga advierte que, a excepción del que dedica a Federico García Lorca (1946), todos los poemas fueron escritos entre 1935 y 1939.

En nota de 18 de diciembre de 1937, en el *Diario I,* Miguel Torga señala el siguiente suceso: *Embarco amanhã para a Europa.* En efecto, al día siguiente, camino de Italia y de Francia, el poeta inicia una travesía en diagonal de España. La crónica de esta travesía es un fulminante y sentencioso relato histórico —*O quarto dia da criação do mundo*—. Las siguientes palabras fueron sugeridas por los escombros de Irún: *Todos víamos, alanceados, que, mais terrivel do que a guerra, eram os escombros dela, os dejectos da heroicidade inútil, a esterilidade satânica do seu rastro. O que ficara para trás, embora aterrador, tinha vida ainda, e, por isso, o instinto de conservação podía alimentar pelo menos a esperança de fugir. Agora, um desânimo total invadía o espírito, secava a energía do desespero na raíz.*

—Que é aquilo?

Amontoados em dois camiões, escoltados por guardas civis, dezenas de prisioneiros amarrados esperavam ordens para serem levados ao matadoiro (...) Iam receber o castigo de quererem ser livres[5].

Las constantes y violentas alusiones al carácter totalitarista del Movimiento Nacionalista y de su ya indiscutible líder, Francisco Franco, le costaron la inmediata incautación del libro, la entrada, el 30 de noviembre de 1939, en la cárcel de Leiria y, después, el traslado a la (entonces) cárcel política de Aljube, el 6 de diciembre del mismo año.

[4] Diário *I, 4.ª ed., Coimbra, 1957; pág. 49.*

[5] A criação do mundo *III, «Quarto dia», 2.ª ed., Coimbra, 1971; págs. 34 y 35.*

«—E o senhor, que fez?
—Escrevi um livro...
—Oh, diabo![6]

La moda era y continuaría siendo *carregar nos intelectuais*. Ellos eran *«os causadores de todas as nossas desgraças»*[7]. Y, *na pâtria em que estava e na hora que decorria, só uma coisa era certa: a pura arbitrariedade*[8] *Fora preso por ordens directas do alto... O raio do livro chegara às mãos do patrão!*[9]

La detención había sido, en efecto, ordenada directamente por Salazar que, curiosamente, admiraba a Miguel Torga y que recitaría de carrerilla largas estrofas de los *Poemas Ibéricos*.

El balance se haría un poco más tarde. *Ser escritor em Portugal é como estar dentro de um túmulo a garatujar na tampa*[10].

Lo que significaba que, enclaustrado en la patria que el más oscurantista de los fascimos europeos amordazaba, la progresiva degradación de la democracia republicana española que culminó en la masiva y fratricida Guerra Civil, despertó todavía más en la sensibilidad de este gran poeta la intuición de la profunda unidad telúrica del espacio ibérico en que dos destinos históricos desiguales se fundían en una oscura complicidad dramática.

III. «Um artista, um homem e um revolucionário»[11]

La tenacidad, el individualismo, la rebeldía, la perseverancia, la fidelidad, son nombres de valores y de situaciones que nos deben acompañar hasta la esencia de la obra literaria de Miguel Torga.

A veces, el violento impacto de su realismo, la impresionabilidad emotiva de sus poemas, la transparente sinuosidad lineal de las notas de su *Diario*, pueden situarnos en el ámbito del magnetismo de la obra. Pero ésta, repartida entre la poesía, la novela, los cuentos, el teatro y el *Diario*, puede fácilmente dejar en el lector una impresión de fascinación irreductible ante todo un espesor de contradicciones coherentes que realizan la solidez y la unidad del texto torguiano. Porque la fascinación empática de esta obra es justamente lo que con más facilidad puede traicionar su lectura.

Torga no es un filósofo. Hablando con precisión, diríamos incluso que su obra es lo más asistemática posible. Profundamente inmersa, desde los primeros libros, en una atmósfera nietzscheana y existencialista, todo parte en ella del supuesto de que la vida ya no se puede seguir interpretando desde las normas de la razón y de la libertad.

La libertad sólo sirve para que cada uno escoja inapelable y responsablemente su des-

[6] A criação do mundo *IV, «Quinto dia», 1.ª ed., Coimbra, 1974; pág. 111.*
[7] Diário *IV, 2.ª ed., Coimbra, 1953; pág. 23.*
[8] A criação do mundo *IV, «Quinto dia»,* ídem; *pág. 97.*
[9] Ibídem, *pág. 127.*
[10] Diário *V, 2.ª ed., Coimbra, 1955; pág. 59.*
[11] Diário *IV, 2.ª ed., Coimbra, 1953; pág. 95.*

tino. La razón, ante la furia arterial de la vida, no pasa de ser un intento fallido: *Vejo perfeitamente que aplico regras lógicas a um jogo ilógico*[12].

En un poema reciente, nos dice el autor de *Orfeu rebelde* que *não, nunca contorno o muro*[13], los agentes intransferibles que sustentan y encuadran nuestra condición. En efecto, su obra es un permanente *acto de revolta*[14]. Aparecida en un *mundo dado* —del que el Primer Modernismo (1915) no supo sacar a la luz pública la carcoma que le roía las entrañas— la conciencia literaria torguiana, tal como se revela ya en los primeros libros, se manifiesta con la *violência de um tufão raivoso*[15]. Al principio pareció que se trataba sólo de una razia anarquista superficial. Pero Torga nunca se ha apartado de esa rebelión natural generadora.

Todo progresivamente se pone en tela de juicio en esta obra: Dios, el hombre, la naturaleza, la moral y la sociedad. En su estructura contradictoria y multiforme, el Texto de Torga aparece así atravesado por tres vectores precisos, alineados desde un vértice dinámico de precisa e inamovible fijeza. Reconocibles, pero no divisibles, integrados y desintegrados en una motivación recíproca, se pueden detectar *tres niveles de sentido* en los impulsos de su torrente textual: un *discurso teológico,* un *discurso cósmico* y un *discurso sociológico.*

a) En cuanto al primer aspecto, me parece verosímil que Miguel Torga sea realmente ateo. Pero no lo es en absoluto porque profese alguno de los tipos establecidos de materialismo dogmático que substraen al hombre de la profundidad insondable que el eterno conflicto entre el arbitrio y el destino determina.

Comienza todo en una negativa radical de los términos, de las bases y del carácter de la *relación humano-divina* que las religiones han institucionalizado. Esta negativa es llevada hasta sus últimas consecuencias. La porfía humana se pone a la misma altura que la irreductibilidad divina hasta el punto que llega a anularla. El famoso cuento *Vicente*[16] pone fin al *movimiento centrífugo y teocéntrico de la obra de Torga.* La rebeldía humana aparece en él ritualizada por un *cuervo,* deliberado símbolo bíblico de la excomunión y del pecado. En el III volumen del *Diario,* el autor confirmará: *Sou realmente do partido do Diabo*[17].

En su último libro, *Diario XIII,* el autor permanece trágicamente fiel a su libertad, esto es, a su opción. El rechazo de Dios lo sitúa, finalmente, ante la muerte, que es el desenlace tan lógico como inaceptable del esplendor de la vida. Hasta aquí, la rebeldía tenía el tiempo propio de su ritmo emocional. Duraba. Ahora, se ha hecho consciente más allá de la membrana del tiempo y se ha corporeizado, digámoslo así, en una desesperación espectral, absoluta, definitiva. Claro que, aquí y allá, hay pálpitos retroactivos, inmersiones en el olvido, pero son burbujas de memoria que se deshacen en la irrealidad a temporal que aloja cada gesto pasado.

[12] Diário *X, Coimbra, 1968; pág. 15.*
[13] Diário *XIII, Coimbra, 1983; pág. 163.*
[14] Ibídem, *pág. 11.*
[15] Poemas ibéricos, *Coimbra, 1965; pág. 27.*
[16] Bichos, *7.ª ed., Coimbra, 1970; pág. 127.*
[17] Diário *III, 3.ª ed., Coimbra, 1973; págs. 160 y 161.*

La muerte es, en efecto, un desenlace lógico. Pero no se puede reducir la voluntad humana ni a la muerte ni a la lógica. La libertad es irracional, y absurdo su espacio, su teatro.

Esta singularidad anudada (nudo ciego que ninguna ideología ha deshecho aún) lleva a Torga, ahora más que nunca, a insistir continuamente en el carácter extraño de cualquier espíritu de *sistema* en relación a la persona humana, a su incomunicabilidad solidaria, a su voluntarismo torrencial: *a liberdade ê uma penosa conquista de solidão* [18].

b) A partir de *Vicente* y del tran breve como difícil libro de poemas *Lamentação,* la obra de Torga invierte la dirección de su cauce e inicia una *trayectoria antropocêntrica de sentido centrípeto.* La opción de la libertad estaba consumada. Sólo le quedaba al hombre llenar el capullo cerrado de su destino. Pero tener un destino es agotar la libertad: *Quero de tudo/tudo* [19]*. Por eso, el hombre trâgico torguiano que el destino petrificó en sus reglas y recovecos no es de ninguna manera un ser vencido, abatido y maniatado. Es un ser absoluto, rodeado por el esplendor del orden natural. Profundamente fiel y enraizado a una condición simultâneamente absurda y luminosa, sin sentido y sin razón: Nenhuma ârvore explica os seus frutos* [20]. La alegría de vivir no es gratuita. Cuando sólo se puede escoger una vez y no se es libre por segunda vez, hemos de asumir el tamaño del destino: *Da longa aventura de que fui o triste hêroi, apenas posso dizer que a levei a cabo porque habia um destino a cumprir e cumpri-o* [21]. Sólo dentro de su coraza somos inexpugnables a la furia de Dios.

La presencia de Dios se deja sentir. Por lo menos ya ni atemoriza, ni intimida, ni ahoga al hombre. Y es maravilloso vivir la vida: Vida, tierra, savia, semen, sangre, deseo, agua, aire libre, viento, fuego, y el fluir incesante de la noche al día, de las tinieblas a la claridad. Si la plenitud del instinto y de los sentidos no ha insensibilizado la desesperación ni ha desenlazado los cilicios de la angustia, es porque se ha tornado su único recurso y contrapartida.

El hombre torguiano no ha encontrado ciertamente la expresión de la felicidad, pero se ha encontrado, sin duda, con la máxima expresión de su naturaleza. La angustia y la desesperación de su drama prevalecerán como indicadores de un modelo identificador que, incluso en la perdición, nos continuará definiendo.

c) En estos tiempos se evoca a Miguel Torga por todas partes como el «poeta de la libertad». Aunque fue preso y perseguido por el salazarismo, los hierofantes del período de la *obcecación revolucionaria* post-25 de abril de 1974 no dejaron de intentar desfigurar y marginar su perfil de *artista, de hombre y de revolucionario.*

Aunque contrario a los *civismos campales,* cuando le pareció que su patria, refluyendo tan inevitable como desastrosamente al espacio ibérico con la «descolonización» [22],

[18] Diário *XIII,* ídem, *pág. 31.*
[19] Diário *XIII,* ídem, *pág. 82.*
[20] Bichos, ídem, *pág. 10.*
[21] Diário *XIII,* ídem, *pág. 22.*
[22] Diário *XII, Coimbra, 1977; pág. 76.*

se dividía contra sí misma y una *mitad devoraba a la otra mitad*[23], Torga no dudó en romper su clausura, en franquear la puerta de su tebaida coimbrana. Y subió al tablado de algunos grandes comicios.

En efecto, en su penúltimo libro, *O sexto día da criação do mundo,* el autor nos recuerda en cierto pasaje que, cuando *aturdido pelo clamor demagógico de mil vozes a pregar-lhe a redenção,* el país se encontraba *à beira de uma nova opressão,* bajó a la plaza pública *a pugnar por um socialismo fraterno de raíz anarquista*[24].

Torga es, efectivamente, un anarquista. (La idea es buena, la palabra mala). Y, tanto como un anarquista, un heterodoxo que sabe que, en el fondo, todas las ideologías se organizan en función de los cismas y las herejías que las disgregan.

Pero se trata de una especie de *anarquismo sísmico* con implicaciones cósmicas, filosóficas y sociológicas. En la superficie de lo social, toma una configuración problemática que, sin dejar de ser transparente al vigor libertario y fundibulario, se traduce en alternativas absolutas. *Com o meu aval, nenhum globalismo ideológico passará por cima do nosso singularismo sociológico*[25], nos dice en el *Diario XIII,* y añade: *O socialismo é um projecto, não é um decreto*[26].

En julio de 1976 nos hablaba de *Um socialismo à nossa feição, construido em liberdade, fruto de tendências naturais.* Esta humanizadora mundividencia se clarifica aún más, en abril del mismo año, en la capital del distrito transmontano: *As mesmas forças visíveis e invisíveis que nos mandam existir, mandam-nos existir unidos e mandam-nos existir sem cadeias. Exige-o a natureza austera, ensina-o exemplo dos nossos antepassados, entende-o a nossa lucidez*[27]. Algunos años después, se sincerará: *Quando o perigo passou, não experimentei alivio nem consolação*[28]. Era natural.

En uno de los volúmenes del *Diario,* Torga se subleva violentamente contra todo un marasmo nacional que parecía no aceptar que *él pudiese tener razón contra diez millones de habitantes.*

Son raros los *individuos históricos.* Sólo excepcionalmente alguno de nosotros sobrevive a las *argucias de la razón,* a las matemáticas de la historia. Los pocos destinados a contrariarles el juego surgen siempre cargados de una profética superconciencia imperativa que anula e invierte todos los obstáculos e involuciones del tiempo. Es así como hemos de entender el anarquismo de Torga. No tenía él, efectivamente, lugar en nuestra rutina masificada. Y, con frecuencia, se reconoce como un *marginal.*

No se adhiere a movimientos literarios, desdeña *clubs* y asociaciones de escritores, rechaza todas las relaciones de compromiso con ideologías o causas institucionalizadas, con todas las formas de la moral establecida. *Nasci subsversivo*[29], nos dice en uno de sus primeros libros. Pero también destacará que no es un «desertor cívico».

[23] Ibídem, *pág. 139.*
[24] A criação do mundo *V, «O sexto dia», Coimbra, 1981; págs. 191-192.*
[25] Diário *XIII,* ídem, *pág. 24.*
[26] Ibídem, *pág. 35.*
[27] Fogo preso, *Coimbra, 1976; pág. 115.*
[28] A criação do mundo *V, «O sexto dia»,* ídem, *pág. 192.*
[29] Orfeu rebelde, *2.ª ed., Coimbra, 1970; pág. 7.*

Su propuesta programática es un socialismo comunitario: *O comunitarismo espontâneo das minhas serras*[30]. La justificación podemos encontrarla en la página 80 de *Fogo preso: Pode acontecer que, por excesso de abtracção, no advento da justiça social que tanto desejo, a integridade da natureza humana seja sacrificada à eficácia... y alarmado do mais íntimo do ser, fortaleço-me no vigor intrínseco dessa evidência que trago plasmada no sangue: as leis da existência gregária, emanadas do lúcido jogo das necessidades, da correspondência afectiva e do soberano conselho do povo*[31].

La temática tentacular múltiple de esta obra y la aparente desarticulación de sus *tres discursos* o *planos de sentido* se interseccionan finalmente en la conjunción del estatuto humano de la *libertad.*

De ahí que, en el proyecto torguiano, la problematización de la libertad se organice de una forma disyuntiva y compleja. Se establece fundamentalmente a dos niveles: el *social* y *existencial.* El ejercicio de la libertad es: o un acto cívico y social irrefutable, o una *aventura angustiada* de la conciencia que busca sus reglas, sus raíces, su consistencia moral y metafísica. Desgraciadamente, el *ciudadano revolucionario* y el *individuo trágico* ni se yuxtaponen ni se adecúan.

El hombre que quiere ser libre es así un todo *asimétrico* inidentificable para sí mismo, tan dividido en su irreductibilidad como atomizado en sus conflictos. Así, el hombre torguiano nunca se alienará en la distorsión mortificadora de los más íntimos impulsos que lo dividen, en el *ciudadano* que la sociedad oprime y limita, y en el individuo que el destino atrae y desarma. Pero es una libertad válida a los dos niveles inconciliables que se trata de conseguir, apreciar y escoger.

La obra de Torga no es emblemática. Es problemática. Asistemática, vitalista, densa de fidelidad a todas las contradicciones de la fenomenología de nuestra naturaleza; pocos itinerarios poéticos de nuestro tiempo habrán dejado abiertos tan amplios caminos como éste a la pequeña porción que nos cabe en la solución del drama del hombre contemporáneo.

Los años pasan y el texto torguiano se endurece, se modela y se transparenta cada vez más bajo la acción inapelable del tiempo. Tal vez no haya siquiera una *esencia humana universal* en donde se unifique nuestra *fragmentación existencial.* Este ha sido el trágico escepticismo que Miguel Torga ha fijado con palabras de siempre y para siempre.

IV. Los «Poemas Ibéricos»

En su prólogo, diagnosticando la inserción de los *Poemas Ibéricos* en el contexto general de la obra torguiana, Pilar Vázquez Cuesta nos habla de la permanente «tensión» de una *criatura bipolar, constantemente dilacerada entre solicitaciones opuestas*[32].

Imagem viva de um inferno de contradições[33], como se siente y entiende a sí mis-

[30] A criação do mundo *V, «O sexto dia»,* ídem, *pág. 192.*

[31] Fogo preso, ídem, *pág. 80.*

[32] *Vázquez Cuesta, Pilar,* ibídem, *pág. 18.*

[33] Diário *VII, 2.ª ed., Coimbra, 1961; pág. 42.*

mo, Torga sabe que la naturaleza de la Historia y del Hombre es contradictoria e irregular. Y nunca superó, suprimió o racionalizó esa contradicción y esa irregularidad. Hacerlo sería un proyecto geométrico, una proyección utópica a la que las contradicciones e irregularidades de la naturaleza de la Historia y del Hombre son irreductibles.

Sólo la presión magnética producida por él, fácticamente verificado, antagonismo diferenciador de los dos genios colectivos peninsulares (portugués y español) ha condicionado decisivamente la hazaña ibérica de los siglos XV y XVI, *cuando el Hado/con la espuma del mar trace el camino/ por el que uno camina desdoblado*[34].

Esta llamada a la realidad y a su negatividad polarizadora y propulsora, cómo conductora de la acción, impregna toda la concepción, textura y estructura de los *Poemas Ibéricos* cuyos *Héroes* emergen de una «Historia Trágico-Telúrica» *(Así eres tú, costra de roca pura/ sobre el cuerpo de Iberia*[35]*)* y de una «Historia Trágico-Marítima» *(¡Mar/ Engañosa sirena ronca y triste/ fuiste tú quien nos vino a cortejar/ y fuiste tú después quien nos perdiste!*[36]*)*. Así, la epopeya ideal tiene siempre el tamaño de su imposibilidad natural *(Tierra./ (...)/ Esta palabra sola y nada más*[37]*)* para que sólo el tamaño del desastre del desenlace quede como indicación de su medida *(Cuando ya el final/ de la Gran Aventura se avecina*[38]*)*. Los supuestos originadores de esta *gran aventura* no tienen los eufóricos ingredientes trovadorescos y evangélicos de las Cruzadas, con una mezcolanza de bulas, indulgencias, sueño y salvación. En los *Poemas Ibéricos* esta aventura sale disparada de la fricción disfórica de la naturaleza humana asimétrica *(Un corazón católico romano/ en un cuerpo abrasado de herejía*[39]*)* en lucha consigo misma, con su circunstancia *(la tierra (...)/ pobre y dura*[40]*, el hambre insatisfecha*[41]*)* y con su sentido de supervivencia *(va cruzando fronteras una a una/ y muere sin ninguna,/ asestando lanzadas a la bruma,/ convencido de que el sueño venció)*[42].

Torga sabe que, al privilegiar el *tiempo largo* de las tendencias de mentalidad sobre el *tiempo corto* de la transitoriedad singular, la Historia se arriesga deliberadamente a suprimir el papel de los individuos en el devenir colectivo: *Enjambre rumoroso que habita una colmena/ de paredes de espuma/ ¿qué tropismo secreto y movedizo/ trajo desde la bruma/ la abeja reina que lo comenzó?*[43]. Y también sabe que, a veces, sobresalen de la multitud rostros inconfundibles que no la acompañan en su tropotaxia y que, en un momento dado, por lo menos, fueron el marco indicador de un rumbo distinto. Por tanto, en lugar de ignorarlos o abolirlos, les da el lugar adecuado a su comprensión del desdoblamiento fenomenológico del tiempo, seguro de que *é numa Odis-*

[34] Poemas ibéricos, *trad. de Pilar Vázquez Cuesta, Ediciones Cultura Hispánica, I.C.I., Madrid, 1984; páginas 22 y 23.*

[35] Ibídem, *págs. 26-27.*

[36] Ibídem, *págs. 58-59.*

[37] Ibídem, *págs. 22-23.*

[38] Ibídem, *págs. 52-53.*

[39] Ibídem, *págs. 118-119.*

[40] Ibídem, *págs. 32-33.*

[41] Ibídem, *págs. 34-35.*

[42] Ibídem, *págs. 86-87.*

[43] Ibídem, *págs. 28-29.*

seia que se eterniza a inquietação de Ulisses e toda a nossa universal inquietação y de que *é num Inferno de rimas que ardem todos os Bonifácios e todas as nossas degradações*[44]. La tercera y última parte de los *Poemas Ibéricos*, justamente titulada *Los Héroes*, se ha transformado así en una auténtica *tempestad de hombres*[45] cargados de una fuerza humana incontenible, de una absoluta voluntad de vivir, decidido cada uno de ellos a dejar su *marca* en la Historia, aunque no sea necesario, como en el caso de Cortés, *quemar las naves de la retirada... / Después, el propio crimen / agiganta y redime al criminal*[46].

Pero es todavía el drama de Miguel Torga, que converge y se instala dentro de cada uno de estos *Héroes*, el germen de la tragedia matriz que convulsiona y articula el mundo poético que habitan: *Fui yo el primer hombre / que pretendió a la tierra en vez de al cielo*[47], dice Viriato; *¡Tierra! ¡Y Dios que me ofreció un puesto a su lado / me tiene aquí!*[48], dice Santa Teresa.

Terrosos, heterodoxos y rebeldes, unos tomando subversivamente la palabra, otros tomando cuerpo a partir de los furiosos retos del poeta, todos los *Héroes* revelan como fondo arcaico ese satanismo conspirador, latente desde los primeros textos, pero cuya erupción quedaría registrada en la médula del *Diario* un poco más tarde: *Sou realmente do partido do Diabo (...). Prego certos pecados e gosto deles*[49]. Porque *ser do partido do Diabo é, no fundo, aspirar à mais alta das perfeições*[50]. *Foi a ele que Jesus disse que o seu reino não era deste mundo. E o meu, precisamente, é*[51].

Y así tenemos a Santa Teresa pidiéndole a la tierra lo que la profesión de la fe le había negado: *Y dar un hijo porque fui mujer*[52], a San Juan de la Cruz dividido entre *el gusto de ser hombre* y *la paz de una eternidad / sin posible sosiego en la memoria*[53], A D. Sebastián que *descubre al Angel negro* y *muere en la arena seca del desierto*[54], a Unamuno que fue *un corazón católico romano / en un cuerpo abrasado de herejía*[55]. Finalmente, Picasso tiene *manos de Vulcano*[56].

Es justamente al final del libro donde la tragedia ibérica contemporánea sale a la superficie en un poema que da carisma poético al grito profético *No pasarán*[57] y en una exhortación parabólica a Sancho: *¡Ven tú, el Sancho que empuña la lanza y el arado!, Señor Don Quijote verdadero*[58]. Escrito en su mayor parte antes de 1940 (fecha

44 Diário *VI, 2.ª ed., Coimbra, 1960; págs. 37-40.*

45 Vid. *César, Guilhermino,* Miguel Torga, o Ibérica, *en* Colóquio, *n.º 41, Dez., 1966; págs. 34-36.*

46 Poemas ibéricos, ídem, *págs. 92-93.*

47 Ibídem, *págs. 64-65.*

48 Ibídem, *págs. 98-99.*

49 Diário *III,* ídem, *págs. 160-161.*

50 Diário *VI,* ídem, *pág. 33.*

51 Diário *III,* ídem, *pág. 163.*

52 Poemas ibéricos, ídem, *págs. 98-99.*

53 Ibídem, *págs. 104-105.*

54 Ibídem, *págs. 106-107.*

55 Ibídem, *págs. 118-119.*

56 Ibídem, *págs. 120-121.*

57 Ibídem, *págs. 132-133.*

58 Ibídem, *págs. 138-139.*

de publicación del cuento *Vicente)*, este libro cubre la fase de inversión de la trayectoria evolutiva de la obra torguiana, que venía describiendo, como hemos visto, un *movimiento teocéntrico y centrífugo* e inicia un *movimiento antropocéntrico y centrípeto.* Es precisamente en los *Poemas Ibéricos* donde se incrementa y altera la interrelación primordial de los tres discursos *—teológico, cósmico y sociológico—* que tejen la textura de toda la obra.

Digamos que el discurso literario torguiano ha evolucionado y ha sido creado alrededor de un eje, alrededor de un punto de apoyo, a través de espirales cada vez menos distantes de un «centro». Este drama se desarrolla como un canto que aumenta la intensidad sin cambiar de tono. Y a ese entusiasmo perforador del que se acerca a un *centro* le sucede el terror del que se acerca a un fin. Aquí nace la desesperanza y el impulso creador de Miguel Torga:

Levarei um poema.
Não quero outra bagagem.
E com ele pagarei
A passagem
Na barca de Caronte.
Um poema que conte,
Sem contar,
O derradeiro olhar
Que der ao mundo.
Um soluço de luz, paralisado
No fundo
Da retina.
Um relance de pânico, cantado,
Por quem já desde a infância o imagina[59]

Pero este *«centro» dramático* está autentificado por un *«centro» geográfico.*

El espacio autobiográfico torguiano posee la *rigorosa coêrencia interna*[60] de un espacio sagrado que, así como el espacio griego teogónico en Delfos («ombligo del mundo») o el espacio bíblico teofánico del Sinaí («¡Descalza tus sandalias porque la tierra que pisas es sagrada!»), tiene su inamovible *centro* visual y estructural: *Do céu dos astronautas olho a terra./ A minha terra.../ A terra onde nasci...* [61]. Su obra, de sentido universal, está atravesada «de polo a polo» por un profundo sentimiento de autoctonía: *Magoei os pés no chão onde nasci*[62]. Esta «rigurosa coherencia» de sacralidad espacial exige naturalmente un centro, y ese *centro* es S. Martinho de Anta, su tierra natal, el *centro del mundo*[63]. Pero el poeta advertirá, en el *Diario XI,* que *S. Martinho de Anta não é um lugar onde, mas um lugar de onde*[64]. Así, como dice Clara Crabbé Rocha, el espacio autobiográfico torguiano se encuentra sujeto «al impulso de dos movimientos aparentemente contradictorios, uno *progresivo,* de apertura hacia el mundo;

[59] Diário *XIII,* ídem, *pág. 200.*
[60] Diário *XII,* ídem, *pág. 58.*
[61] Câmara ardente, *Coimbra, 1962; pág. 42.*
[62] Cântico do homem, *4.ª ed., Coimbra, 1974; pág. 10.*
[63] A criação do mundo *III, «O quarto dia»,* ídem, *pág. 135.*
[64] Diário *XI, Coimbra, 1973; pág. 31.*

otro *regresivo,* de fidelidad a los orígenes». El primero es de extroversión y «orienta al héroe en el descubrimiento del mundo», el segundo es introspectivo, «de descubrimiento del "yo" mediante la determinación del centro del universo personal»[65].

Para este caso interesa concluir que, en la creación torguiana del mundo, la experiencia del espacio ibérico es justamente el punto de apoyo nuclear de estos dos movimientos dialécticos como cuando, por ejemplo en Guipúzcoa (en 1937), se oponen y se expresan en la *raiva da terra irmanada à raiva dos filhos*[66]. En varias ocasiones habla, como a Unamuno, *nesta nossa Ibéria*[67], y, dirigiéndose al público español, confiesa que *a minha pátria telúrica só finda nos Pirinéus. Há no meu peito angústias que necessitam da aridez de Castela, da tenacidade basca, dos perfumes de Levante e do luar andaluz. Sou, pela graça da vida, peninsular*[68].

Apartado del proyecto político romántico de la *tal Espanha imperial, de Sagres a Barcelona,* que le parece un *ultraje* a la *soberanía* de Portugal[69], el iberismo de Torga es, antes de nada, determinante de una unidad de condiciones vivenciales sigulares, a las que son irreductibles las estratificaciones sociales e históricas, y que sólo en la indisoluble complicidad humana y cósmica cobran dimensión: *Y yo oigo de pronto tu gemido/ dentro de mí, transfigurado en tierra*[70].

La obra de Torga está toda atravesada y traspasada por la *fúria do vento,* por el *cataclismo das águas,* por la cruda fricción de la *luz e das trevas por la voluptuosidad de la terra feminina* recién arada.

Pero es bajo la bóveda de los *Poemas Ibéricos* donde todas estas pulsiones sísmicas ganan espesor y resonancia.

Cada héroe esculpido en la piedra de los versos surge como una conformación activa de ese vitalismo dionisíaco, como si estuviese allí esperando su soplo desde el origen del tiempo.

Le faltaba, en efecto, a la *soberba ibérica* y a su autocrítica fantasía quijotesca, esta plasticidad ática, esta transfusión cósmica: *La lanza decidida/ traza en el suelo/ el tamaño de nuestro corazón*[71].

Faltaba formular esa implicación del exceso herético (emparedado en el *granito de fe peninsular*[72]) con el exceso trágico del destino del sueño puesto en una nave *aún sin regreso*[73].

Trasladado al Duero el Olimpo de todos los dioses subterráneos y luminosos, le falta-

[65] *Rocha, Clara Crabbé,* O Espaço Autobiográfico em Miguel Torga, *Almedina, Coimbra, 1977; págs. 180 a 185.*

[66] A criação do mundo *III, «O quarto dia»,* ídem, *pág. 32.*

[67] Diário *II, Coimbra, 1943; pág. 45.*

[68] Diário *III,* ídem, *pág. 47.*

[69] A criação do mundo *III, «O quarto dia»,* ídem, *pág. 33 y* vid. Diário *IX, Coimbra, 1964; pág. 84.*

[70] Poemas ibéricos, ídem, *pág. 63.*

[71] Ibídem, *págs. 72-73.*

[72] Ibídem, *págs. 118-119.*

[73] Ibídem, *págs. 100-101.*

ba también a la obra de Torga esa bóveda demiúrgica, esa galería de héroes primordiales salidos de la tempestad telúrica genésica.

«¡Tierra!», dice Santa Teresa. Antes del tiempo estaban en su interior los primeros hombres que crearon el tiempo. En la *costra* del *cuerpo de la Iberia —viejas rocas* indican aún las cicatrices del parto.

Cabe, finalmente, aclarar al lector que esta edición de Pilar Vázquez Cuesta aporta dieciocho Notas de información histórica relativas a situaciones y personajes presentes en los *Poemas Ibéricos* y, posiblemente, poco familiares al público castellanohablante. Les sigue una Cronología biográfica de Torga, quizá la más interesante y completa publicada hasta ahora.

En el suplemento dedicado a la Bibliografía del autor, Pilar Vázquez Cuesta incluye todas las traducciones castellanas, totales o parciales, de su obra. En cuanto a los trabajos sobre la vida y obra de Miguel Torga, Pilar Vázquez Cuesta sólo indica los «estudios que constituyen un volumen completo» y, en cuanto al resto, remite al lector al Suplemento de *Biblios* 10/Coimbra/1979 y al trabajo *Miguel Torga (Ensaio biobibliofotográfico)* de José de Melo, Aveiro/1983 (ambos, obviamente, ya incompletos).

Optando por mantener las composiciones en su tonalidad formal primitiva (quizá más en la rima que en el ritmo), la traducción de Pilar Vázquez Cuesta resulta profundamente elaborada.

Fernão de Magalhães Gonçalves

Análisis del discurso del análisis

Cierta vez, en broma (nada hay tan serio como una broma) Tomás Segovia dijo que el psicoanálisis estaba vivo porque era una religión. Ya sabemos que identificar lo religioso es muy sencillo: se trata de considerar lo Otro como un absoluto. Lo que no resulta tan sencillo es identificar el contenido de lo Otro. En México, se han reunido unos psicoanalistas para considerar el discurso del psicoanálisis en tanto lo Otro es el inconsciente, entrando y saliendo del círculo mágico de su práctica, es decir intentando razonarla profanamente. El resultado es el reading *El discurso del psicoanálisis,* a cargo de Néstor Braunstein (Siglo XXI, México, 1986, 190 páginas).

Desacralizar el psicoanálisis consiste en mirarlo desde fuera después de conocerlo desde dentro. Hacer, en cierto modo, lo que el psicoanalista hace con el discurso del anali-

zando. Seguir en una espiral dialéctica (o cadena significante, por elegir la figura lacaniana) donde no hay metalenguaje porque todo es una suerte de escisión interna del lenguaje por medio de una metaforización continua de significados. Resbalón semántico, danza sobre el hielo, metalenguaje encerrado en el lenguaje.

Me parece que hay aquí un hallazgo importante: se trata de que el psicoanálisis es un discurso interminable que se apoya en otro discurso interminable, sin pretensiones de palabra autorizante ni originalidad. En el origen del psicoanálisis no está él mismo, está el otro, o sea la universalidad fantástica del discurso.

Como se ve, este retrato robot nada tiene que ver con el psicoanálisis institucional, en que Freud es el fundador y se trata de descifrar su palabra auténtica, a la vez que el sanador de almas dispone de una taxonomía de las enfermedades mentales y de un infalible arsenal de medicinas para acabar con ellas y devolver al sujeto su perdida salud, es decir un balance armonioso de su economía mental.

Nuestros psicoanalistas, reunidos en torno a ciertas categorías lacanianas, intentan un razonamiento opuesto: el psicoanálisis se ocupa de un sujeto supuesto, que dice sin saber que es un efecto del decir, y cuyo deseo, del cual también es una configuración intensa y pasajera (como la música) se dirige a un objeto imposible. No hay correlato entre el querer y la elocución, entre el deseo y lo deseado. En los intersticios que diseñan estos desencuentros se instala el lenguaje, afirmándose en un suelo movible, bajo el cual hay un vacío silencioso.

Tales trucos son buenos también para cierta beatería lacanista, no sé si alimentada o combatida por el mismo Lacan (tampoco acertaría a afirmar si Freud fundó una masonería de *medicine men* o una academia de desesperados). Hace poco, en Madrid, asistimos a un relato del profesor Miller, hijo político (¡y tan político!) de Lacan, quien nos contó las sucesivas iluminaciones en el camino de perfección de este nuevo Santiago que hacía de su andar un camino.

Este hermetismo crea un discurso lleno de cautelas, que cansa al profano y lo aleja de su cerca. Se queda en discurso para iniciados, que no necesitan obras, pues la fe les basta, y también en propiedad privada de los grados superiores, que determinan quiénes y cuándo llegarán a compartir los abracadabras.

Nada de esto, afortunadamente, se encontrará en este libro. He aquí un discurso para laicos, para forasteros, para pajueranos. Un discurso que intenta mostrar, nada menos, que el psicoanálisis integra el universo del discurso y no es un discurso universal por sí mismo. Que se puede leer y aún aprovechar desde fuera. Y que no parte ni llega a ningún modelo antropológico de verdad ni de salud, sino que trabaja en una tarea de significancia interminable, que bien podríamos llamar la historia.

Por ejemplo: Nasio (p. 47) y Braunstein (p. 97) intentan mostrar que el sujeto supuesto del psicoanálisis es el sujeto trascendental de la estética kantiana y que el complejo de Edipo está mejor explicado en Hegel que en Freud, por lo cual la historia hace de Hegel un antepasado de Freud y de éste, el destino de aquél, siendo que ambos, en la anécdota de la historia germánica del XIX, se ignoraron, por razones obvias y distintas.

Freud ya admitió, a veces explícitamente y otras, de modo oblicuo, que pertenecía

a una historia del discurso en que ya habían dicho lo suyo Platón, Goethe, Schopenhauer y Dostoievski, por ejemplo. Buena parte de sus teorías son relecturas de teorías inmediatas, como hacen estos psicoanalistas con los textos lacanianos y freudianos. Freud releyó a Charcot, a Reinach, a Lebon, a Tarde, por no citar las incontables fuentes literarias de su casuística, desde Sófocles hasta Thomas Mann.

Acaso, el mayor mérito epistemológico de Freud haya sido el intentar una lógica del discurso que sacara la psicología de la doble tentación que la desgarraba en la segunda mitad del XIX: hundirse en la oscuridad del alma y convertirse en una filosofía del abismo (el paradigma romántico) o construir una química del alma (modelo positivista). Personalmente, Freud era un sabio aficionadillo a la literatura, que pensaba como un darwinista y se entusiasmaba como un romántico. El espacio de transición es el lenguaje: se trata de aplicar a él un razonamiento químico (la descomposición por medio del análisis), sabiendo que la superficie de la palabra se monta sobre un espacio inaccesible (inconsciente) que, por lo mismo, produce el efecto de infinitud propio de la dicción imposible.

Lacan, por su parte, nos propone la siguiente paradoja: todas las tareas específicas del hombre son imposibles y el psicoanálisis, si sabe algo, no lo sabe de antemano. Quien lo ignora es el deseo, y esta ignorancia le permite seguir deseando y mantenerse vivo. Algo de lo que hacen las religiones: empujar hacia lo Otro, sabiendo que esa Alteridad Absoluta tiene un núcleo inefable, precisamente por ser sagrado.

La palabra no alcanza nunca un significado definitivo, ni el querer atina a circunscribir los límites de su objeto, ni lo que pedimos al otro lo tiene el otro, ni lo que nos piden lo tenemos nosotros, el sujeto es un mero quiasmo de palabras y la realidad es inaccesible. No sabemos lo que queremos y lo que sabemos no nos resulta deseable. Ahora bien: estos desencuentros diseñan caminos a los cuales es posible aplicar cierta inteligibilidad, a costa de cuestionarla incesantemente, es decir de no otorgarle nunca el Estatuto de la Verdad que inmoviliza el mundo en una homeostasis final.

Porque la muerte también está invitada a la fiesta. No sólo porque es el modelo de todos los límites, de lo discreto y mensurable, del «límite de clase» y la «entrada prohibida», sino porque es la fantasía de satisfacción total, que sólo es posible al dejar de desear, que es el morir. No los placeres, que siempre incitan a ser nuevamente satisfechos, sino el goce, la totalidad del disfrute que exige un objeto infinito, es decir mortífero. El *höchste Lust* que canta Isolda al morir.

De cuanto vengo divagando queda bastante claro que el psicoanálisis ha logrado escapar al peligro de convertirse en una ciencia, es decir en la religión del experimento y de la regla. Es un discurso abierto que proclama su necesidad de constantes aperturas y que, por ello, se parece más al discurso de la literatura, saber de lo incierto y significancia ufana y provisoria.

Me pregunto si, en otro plano, podría considerarse que el psicoanálisis es una ética. Esto lo insinúa Arruabarrena (p. 140). No me refiero a una ética posicional, ética de facto que consistiría, simplemente, en decir: «Es bueno analizarse». Menos aún el definir la relación clínica como un vínculo simbólico entre un acreedor y un deudor, lo cual se grafica en el pago de la sesión (tema censurado por la teoría, ejemplo al caso

de que el psicoanálisis tiene, en su misma contextura, un almacén de anfractuosidades, de ésas que detecta en el mundo de las almas ajenas).

No. Me refiero a la meditación del psicoanálisis acerca del pecado original, es decir de la deuda simbólica que todo hombre tiene hacia los demás. La vida se nos impone por violencia: existimos porque a alguien se le ocurre que debemos existir, no porque lo decidamos nosotros. La vida se nos impone como un deber: debemos la vida. Y, puesto que ella es mortal, debemos también la muerte. Como decían los gauchos de aquél que había matado. Al querer vivir esta vida mortal, queremos morir y tenemos el deber de hacerlo.

Este doblez del deseo (Eros es Tánatos) puede constituirse en punto de partida de una ética psicoanalítica. No me refiero a una ética concreta y preceptiva, a un código ético, a un repertorio de buenas maneras, buenas palabras y buenos sentimientos, sino a una investigación acerca de la «naturaleza» ética del hombre, ya que sabemos que el hombre es el único animal que es moral por naturaleza.

¿Qué tiene que ver el deseo con el bien? ¿Qué decimos cuando juzgamos que algo es bueno, es decir, qué deseamos decir al expresar ese *désir?* ¿Es la selección equívoca de objetos que practica el deseo un acto ético, puesto que escoger es desdeñar, o sea valorar? ¿En qué espacio del querer se sitúan los valores hacia los cuales se encamina un deseo que no sabe lo que quiere?

Cuando digo: quiero volver a donde nunca estuve, quiero llegar a ninguna parte, quiero decir lo indecible, quiero ser lo imposible, también diseño unos mandatos éticos, que me definen por la impertinencia entre deseo y objeto. Tal vez sea llegado el momento de pensar en esta moral de lo impracticable, que genera tantas prácticas, de este bien que todos queremos y que realizamos tan mal. Si el hombre es un animal imposible, ahondar en sus imposibilidades es humanizarse cada vez más, intensificar su ser, mejorar su *eidos.* Sí, el psicoanálisis, aunque no sea una moral, es una ética. Si no fuera más que para fundar esta conclusión, bastaría el mérito de este reading: señalar una nueva tarea a la ya centenaria costumbre de escuchar y descifrar.

Blas Matamoro

Revisión de Salvador Rueda

Si se tiene en cuenta la relevancia que tuvo en su día la obra poética de Salvador Rueda, el olvido que sobre ella ha recaído puede parecer sorprendente. Pero si se examina con más atención la circunstancia, el hecho resulta perfectamente explicable, en coherencia con los usos y los modos de nuestra vida literaria. En ella es normal el repetir

las mismas opiniones sin que nadie se tome la molestia de comprobar si se corresponden con la realidad. Y sucede que en el caso de Rueda, como estas opiniones le eran adversas, su causa parecía ya sentenciada.

Un crítico tan poco convencional como Cernuda, es quizá quien de manera más expeditiva ha venido a cerrar toda posible revisión al afirmar que Rueda, sin actualidad y sin resonancia, sólo mantiene un interés histórico. Por su parte, el profesor Cuevas, que ha preparado la extensa antología [1] que hoy comentamos, tras un estudio muy cuidadoso y ponderado, disiente de la opinión de Cernuda, estableciendo que no cree en absoluto que Rueda sea un poeta arqueológico e inactual.

Antes de proseguir quizá convendría dilucidar en qué consiste la «actualidad» de un poeta o de una poesía. ¿Se mide ésta por el veredicto de los doctos? ¿Es el interés de los lectores el que la acredita? Más bien parece lo primero, dado el escaso público que tiene la poesía en nuestro país.

Con esta aclaración queda a su vez determinado el alcance de esa actualidad, que tiene siempre una manifestación muy específica y restringida. Sobre todo si se trata de un poeta ha tiempo muerto, sin herederos influyentes y sin significado político alguno. Por ello, debemos ser sinceros y reconocer que cuando un poeta de estas características obtiene algún tipo de actualidad, ésta es más «proclamada» que efectiva. Pues se reduce, en realidad, a una cuestión de profesores y eruditos, con una eventual prolongación protocolaria. Y ya podemos darnos por satisfechos si los manuales rectifican en algún punto los consabidos tópicos y los profesores sus consagrados estereotipos. Así que el tema de la «actualidad» no debe magnificarse más.

De todos modos debe indicarse que Rueda era objeto de un olvido injusto. Nada se editaba de su obra, y por ello ni siquiera los lectores —si es que un poeta los tiene— podían hacerle justicia. Es cierto que esta poesía ofrece hoy dificultades para ser aceptada, por su lejanía de los gustos actuales. Y es por ello por lo que su apreciación exige un camino de acercamiento, algo así como un método. Por consiguiente, nada más sencillo que partir de una aseveración tautológica, pero operativa. Y esta tautología consiste en aceptar que la poesía de Salvador Rueda no puede ser otra cosa que la poesía de Salvador Rueda, y conforme con esta identidad debe ser juzgada. Hay, pues, que valorarla por lo que en ella se nos ofrece, y no comparándola con la de otros poetas. Abordarla con los criterios y prejuicios que caracterizan a lo que Anderson Imbert denomina el «método dogmático», es decir, con la actitud de aquellos críticos que «juzgan con un criterio ya establecido, inflexible y autoritario», puede conducir al rechazo de esta poesía de una manera totalmente incomprensiva. Tal vez en este caso fuera de alguna utilidad que el lector practicara ante ella una especie de «epojé», tal como lo recomendaban los fenomenólogos, olvidando por unos momentos lo que poco o mucho que pueda saber acerca de este poeta, y se disponga a leerlo sin prejuicios. Necesariamente, el lector procederá a seleccionar entre los poemas que el profesor Cuevas ofrece ya seleccionados, pues pocos poetas como Rueda exigen la antología. Su abundancia nos desborda y su aparente facilidad opera en contra del propio poeta.

[1] Canciones y poemas (Antología concordada de su obra poética). *Selección, texto, ensayo introductorio y notas de Cristóbal Cuevas. CLI + 1.050 páginas. Fundación Areces, 1986.*



Como se ha dicho, de Rueda nada se publicaba desde hace algún tiempo. Por ello, con ocasión del cincuentenario de su muerte, la Real Academia de Bellas Artes de San Telmo de Málaga creyó que no se podía aplazar por más tiempo la publicación de una vasta muestra de su poesía, para conocimiento de los nuevos lectores. La tarea, encomendada a la reconocida competencia del profesor Cuevas, catedrático de Literatura de la Universidad de Málaga, ha resultado lo mejor que se podía esperar dada la dificultad del empeño. Y junto a esa vasta muestra, que ocupa más de mil páginas, Cuevas nos ofrece también una completa revisión crítica, capaz de suscitar en otros estudiosos una labor de investigación que, en realidad, está toda por realizar.

Nos hemos referido antes a que Rueda exige la antología, aunque quizá hubiera sido lo ideal, si ello fuera posible, el haber reunido su poesía completa. Pero tal empeño —y así lo reconoce Cuevas, que tiene motivos para conocer su imposibilidad— es por el momento impracticable. La abundancia de esa poesía, su dispersión, las múltiples variantes y evidentes desigualdades, son todos factores que se concitan para que así sea. La publicación de la obra completa de Rueda exigiría quizá multiplicar por tres las más de mil páginas que componen esta selección.

Dicho todo lo anterior, tendré que referirme a partir de ahora al estudio introductorio de Cuevas, extenso y bien estructurado, que nos ofrece junto con la más completa bibliografía que sobre el poeta se puede aportar. Cree el crítico, en primer lugar, que para la cabal comprensión de la poesía de Rueda, es necesario un cierto conocimiento de su vida. Ello no supone que el crítico no se mantenga precavido ante los peligros de lo que se ha llamado la «falacia biográfica». Aprecia esos peligros, los tiene en cuenta; pero afirma rotundamente que la biografía de Rueda es la clave de su obra. La tesis es plausible, pues sobre ella incide también Alfonso Canales, cuando en las páginas que sirven de colofón, asegura igualmente con entera convicción que Salvador Rueda es ante todo un poeta de Málaga. «Salvador Rueda —dice Canales— fue un fruto espontáneo del paisaje que rodea la casa donde nació.»

¿Qué se puede decir de la vida de Rueda? Para empezar, que su infancia no puede ser más rousseauniana. Infancia campesina, humilde; niño soñador, atento solamente a las voces profundas de la naturaleza. Ello explicará al poeta sediento de luz y de tierra; al poeta —uno de los pocos entre los nuestros— que tiene sentidos para los seres minúsculos, para las humildes criaturas que nos acompañan en el misterio de la vida.

Luego vendrá, ya en la edad juvenil, la lectura de los clásicos, de los que siempre se considerará heredero. Y con razón, pues éstos dejarán en su poesía una marca indeleble. Y más tarde se producirá la experiencia, el impacto si así se quiere denominar, de la gran ciudad, a través de Málaga. Hoy apenas podemos formarnos una idea del asombro que causó en aquel sensible campesino de Benaque, la vida de una gran ciudad. Como todo es relativo, es necesario incluso aguzar nuestra comprensión para comprender la actividad de una capital de provincias en la pasada centuria. Sea esta actividad la que fuere, lo cierto es que a través de ella tuvo el poeta una experiencia fabulosa de la vida moderna. Por último, se debe decir que este período de iniciación se cierra con la muerte del padre, con gran significado psicológico y moral también para el poeta. En suma, todos los hechos a los que acabo de referirme pertenecen al ámbito más

delicado de la intimidad, que son el tipo de experiencias que más contribuyen a la configuración espiritual de un hombre.

Entre 1870 y 1875, Rueda se establece definitivamente en Málaga (el poeta nació en 1857). Y como se sitúa hacia 1872 la redacción del poema *El agua y el hombre,* este hecho deja en el aire la difundida opinión de que el poeta a los dieciocho años apenas sabía garrapatear su nombre. Sea lo que fuere, en 1882, Núñez de Arce, que será su protector y guía, lo llama a Madrid.

La etapa madrileña de Rueda, que será la más brillante, va a durar 37 años. Su firma aparecerá en periódicos y revistas de la Corte; pero su corazón de campesino —será el caso que se repetirá después en la persona de Miguel Hernández, con quien mantiene más de un parentesco— se rebela contra la crueldad de la vida urbana. Y aunque ya se apuntó en su momento, es interesante destacar que Salvador Rueda tiene un sentimiento de la naturaleza tan vivo y tan auténtico, que se adelanta en muchos aspectos al actual movimiento ecologista. Volveremos más adelante sobre este punto.

En lo que se refiere a su oficio de poeta, la mayor de sus obsesiones va a ser la cuestión rítmica. Su aportación en esta materia, aun siendo un tanto pintoresca e intuitiva, no por ello puede considerarse enteramente desdeñable. *El ritmo,* por ejemplo, supone un intento de innovar en un terreno en el que apenas se había aportado nada nuevo desde la época clásica.

Luego viene su agitada relación con Rubén Darío, relación amistosa y mutuamente admirativa cuando tuvo lugar el primer viaje del poeta americano a España, pero distante, e incluso enconada, a partir del segundo, que supuso, por otra parte, el triunfo sin reservas del nicaragüense en nuestro país. Como se sabe, la ruptura se produjo con motivo de un artículo de Rubén en *La Nación,* en el que vierte conceptos que a Rueda le resultan hirientes. Este distanciamiento de Rueda respecto a Rubén, dejará en el malagueño una herida nunca cerrada, además del amargo convencimiento de que se ha sido injusto con su persona y su obra.

Rueda realizará amplios viajes a América, con sentido de misión hispánica. Quizá este ingenuo pero entusiasta «hispanismo», fue el que le atrajo el título de «Poeta de la Raza», al que, por supuesto, no se debe conceder ninguna significación racista, sino que debe ser interpretado en la clave retórica que el tema del hispanismo ha tenido en tantas ocasiones. Y, por último, su regreso a Málaga, ya en los umbrales de la senectud, hay que interpretarlo como un deliberado propósito por parte del poeta de reencontrar sus raíces.

La etopeya de un poeta queda incompleta si en ella no se incluye su personalidad lírica, que es verdaderamente la que la determina. Por ello, es lógico, además de redundante, el afirmar que era el de Rueda un temperamento esencialmente poético, que él encarnaba, el arquetipo del «hombre estético» en toda su verdad. En consecuencia, Rueda ejerció de poeta sin rubor y sin concesión alguna al utilitarismo alicorto de la apocada burguesía que dio tono a la Restauración. En modo alguno se le ocurrió simular alguna condición utilitaria, a la manera moderna en la que el poeta se atribuye determinadas funciones más o menos imaginarias, para su actividad de poeta. Rueda considera su condición como un auténtico «officium», incluso con sentido soteriológico. Y el profesor Cuevas recuerda a este respecto unos versos bien expresivos de Rueda: «El mundo me enseñó que pesa tanto / como una cruz de redentor la lira». Quizá esta

solemnidad con que Rueda asume su destino, explica su falta de sentido para la sátira, pues tanto el sentido satírico como el humorístico están ausentes de su poesía. Si de algo peca su estro, es de exceso de alabanza. Rasgo que en modo alguno merece censura.

Sencillo, enemigo de toda ostentación, con un hondo sentimiento de lo popular, parco, modesto. Odió siempre el ansia de lujo de los estetas. Torpe e inhábil en el trato social, mostró en cambio una noble capacidad de gratitud hacia aquellos que le dispensaron algún favor. Pero todo ello no quiere decir que a Rueda no le gustara verse festejado como poeta y que no le doliera el olvido cuando éste recayó, aún en vida, sobre su persona. Quizá, como señala Cuevas, y sin que una cosa contradiga a la otra, por ese deseo de reconocimiento, por timidez y orgullo al mismo tiempo, «se comprende en un hombre humilde y sencillo como él, ese exceso de autoestima —síntoma evidente de inseguridad—...»

El ya señalado sentido populista de Rueda, explica algunas de las características de su poesía. Como Rueda necesita la admiración del pueblo, escribe para ser entendido por todos, en el tono retórico del que nuestro pueblo es tan devoto.

Pero hay que señalar que la parte más extensa de su ensayo la dedica Cuevas al estudio de la obra poética de Rueda. En cierto modo, y como se estableció que la biografía del poeta explica en gran medida su poesía, ésta no constituye más que el corolario de los apuntes biográficos y de carácter que ya se han señalado. Pero a esos rasgos debemos añadir algunos más. Entre ellos, su pitagorismo, es decir, su sentido del canto o de lo musical en la poesía. Rueda es, evidentemente, un poeta zorrillesco, pero con algo que el poeta castellano no tenía: sensibilidad ante la naturaleza. Rueda canta los aspectos grandiosos de ésta; pero también sabe ver y cantar sus aspectos más humildes y delicados. Es más: Rueda será siempre en el fondo un poeta romántico, con un romanticismo que modula desde las notas más tópicas y grandilocuentes de los poetas más vacuos de esta escuela, hasta los más finos tonos becquerianos. Y confieso que es esta capacidad para cantar lo humilde y lo pequeño lo que más atrae de su obra. En este aspecto puede decirse que ha sido un precursor, y no es precisamente García Lorca el que menos le debe.

Otro aspecto interesante de Rueda es su «filosofía» erótica. Si Campoamor resulta a veces cursi, Rueda, en cambio, trata el tema con una ingenua sinceridad que nos resulta simpática. Para él la relación sexual tiene una dimensión cósmica, órfica si se quiere, mística y panteísta también. La gazmoñería de su tiempo, la hipocresía de los bienpensantes —recuérdese las famosas cartas de Valera con ocasión del *Himno a la carne*— no fue capaz de apreciar en toda su hondura este aspecto de su poesía. La mujer es para Rueda el paradigma de la belleza terrena. Lo curioso es que sus biógrafos nos dicen muy poco acerca de su vida amorosa.

Muy certera nos parece la evocación spinozista en relación con lo que constituye el meollo del panteísmo de Rueda. Si la naturaleza es creadora —natura naturans— y la criatura es «natura naturata», parece obvio deducir que en la medida en que el poeta se adhiere a esta concepción, su vinculación con el catolicismo se detenía en sus manifestaciones puramente estéticas. Pero hay más, pues como escribe Cuevas, «la historia y la cultura, obra de la actividad proyectante y plasmadora del hombre» se concibe también

dentro de esta dimensión. Por ello, «desde esta nueva vertiente, ocupa un lugar importante en la lírica de Salvador Rueda el tema de las raíces geográfico-culturales del hombre, que lo sitúan en un contexto histórico llamado "patria"».

Así, su idea de España se ve ampliada por su concepción de la Hispanidad. Pero al mismo tiempo, esta idea de una patria grande no es antitética con la afirmación de su condición de malagueño, lo que explica que algunos, con evidente injusticia, sólo sepan verlo como poeta regionalista.

También señala Cuevas, como aportación novedosa que convierte a Rueda en un adelantado del futurismo, el hecho de que el poeta fuera capaz de considerar como temas poéticos a toda clase de inventos útiles.

Por otra parte, Rueda estaba convencido —él mismo podría servir de ejemplo— de que «el poeta nace». Y es lógico que Rueda pensara así dada su propia circunstancia. Pero Cuevas insiste en señalar que hay que desechar toda idea de espontaneísmo e improvisación en los poemas de Rueda. Es más; tiene especial interés en destacar su soporte ideológico. «Reflexionando en lo dicho —escribe—, comprendemos cómo, aunque la poesía de Rueda no se caracterice especialmente por sus contenidos conceptuales, sí brota de una visión filosófica del mundo y de la vida.»

También existía en Rueda un marcado afán perfeccionista, pero su capacidad creativa —y así tiene que reconocerlo Cuevas— era infinitamente mayor que sus propósitos perfeccionistas, no siempre servidos por un gusto depurado y seguro. «No pidamos a Rueda la glacial perfección parnasiana, ni el rigor del poeta metafísico, ni la exquisitez del Modernismo más quintaesenciado. Lo suyo es expresar el pánico dinamismo de la vida en versos coloristas y orquestales... El estudio estilístico de Rueda —como el de cualquier otro poeta— ha de hacerse desde la perspectiva de su propio ideal estético.» Y en otro momento, también escribe: «Toda su obra se sustenta, en efecto, sobre lo que podríamos llamar sensorialismo trascendental, en virtud del cual intenta aprehender la esencia de las cosas a través de esos signos».

Estos son, por así decirlo, los rasgos específicos de la poesía de Rueda. Quien busque en él otro tipo de poesía, ciertamente no la hallará. No tiene sentido, pues, repudiarlo por ello.

Por otra parte, Cuevas rebate la afirmación de Max Henríquez Ureña que considera que la revolución poética del malagueño no había sido «más que un reflejo de la obra de Rubén Darío». Lo cierto es que Rueda era consciente de que la poesía española de su tiempo había llegado a un punto muerto y que por ello era necesario, y con urgencia, una renovación. Aunque de forma fragmentaria y asistemática, él mismo pone las bases teóricas en *El ritmo.* En él, Rueda se muestra ansioso de crear una nueva polimetría, pues no le satisface ya el octasílabo y endecasílabo tradicionales. Rueda disputó siempre a Rubén la paternidad de sus hallazgos y en sus poemas pueden encontrarse todos los metros más típicos del Modernismo. En resumen, Cuevas resuelve esta cuestión sentando que mientras Rubén se inspira en la métrica francesa, Rueda continúa las líneas de la tradición métrica española. Y entre los resortes fundamentales de su poesía, Rueda privilegia los efectos musicales del ritmo, que se obtienen sobre todo mediante el acento.

No podía faltar una referencia al soneto, del que Rueda fue muy devoto. Cuevas coincide con todos los críticos, que fue en este metro en el que Rueda, obligado a limitar su natural exuberancia, alcanzó sus mejores logros poéticos.

Tampoco comparte Cuevas la extendida opinión —la sustenta Cossío, por ejemplo— de que Rueda fuese un poeta «naturalista». Y todo se deduce de las razones anteriormente resumidas.

Y en cuanto a la ya tratada relación con Rubén, ésta hay que entenderla como una convergencia y como una divergencia al mismo tiempo. Convergencia que viene determinada por el helenismo estético, por la visión panteísta de la naturaleza, por la revolución métrica; convergencia que alcanza su mayor grado de aproximación en 1892. La divergencia se producirá no sólo por motivos estéticos sino por derivaciones de talante humano. En Rueda existe una entrañable solidaridad con los hombres, que se expresará de una forma elemental, pero que le arranca de toda impasibilidad parnasiana. Y esta solidaridad se extiende también a las demás criaturas de la naturaleza. A su manera, Rueda es un poeta esencialmente «impuro». Por todo ello, Cuevas concluye que «la poesía de Salvador Rueda es el resultado de la asimilación de muy distintas influencias, entre las que el Modernismo ocupa, sin duda, lugar de privilegio».

Dedica Cuevas la última parte de su trabajo al estudio de las influencias y valoraciones estéticas. En cuanto a lo primero, en los años de su máxima potencia creadora, Rueda ejerció una gran influencia. Luego, por las causas ya señaladas, sobreviene sobre la figura de Rueda como una sombra que lo relega a un progresivo olvido, de modo que muchos poetas que han recibido su influencia, sienten rubor a la hora de reconocerla. Entre ellos, tal como se indicó, hay que señalar al mismo García Lorca y a otros poetas del 27. Pero fue a partir de la guerra civil cuando se produce como un definitivo ocaso de su prestigio. No obstante, el profesor Cuevas cree que estamos en los inicios de una recuperación, que se acelerará en la medida que ésta se vea acompañada por una cuidadosa labor de investigación, la cual está en verdad toda por hacer.

En lo que se refiere a las características formales, Cuevas señala que «tal vez la forma más evolucionada del sensorialismo estético de Rueda se halla en la sinestesia». La misma relevancia tiene la metáfora, que es, en opinión de algunos críticos, el aspecto de más validez estética de la lírica del poeta malagueño.

En cuanto al léxico, recogiendo la opinión de Clarín, Rueda posee riqueza, variedad y naturalidad; aunque deba reconocer el profesor Cuevas que el resultado artístico no siempre es feliz. En Rueda faltó siempre el sentido de la proporción, agregando, para terminar, que «aunque pocas composiciones de Rueda puedan considerarse irreprochables, tampoco hay ninguna que carezca de destellos interesantes, siendo muchas las que cautivan y conmueven por su belleza».

Antonio Romero Márquez

José Ruibal: el teatro como experiencia radical

De dudas pendientes, árboles y bosques

Cada vez que uno aborda un comentario sobre algún representante del llamado Nuevo Teatro Español siempre tiene la impresión confusa pero ineludible de afrontar una deuda pendiente. Es la deuda —aún impagada— de rescatar para la vitalidad de nuestra escena las creaciones de unos dramaturgos que gozan de gran prestigio, que son traducidos a múltiples idiomas, que cosechan premios de alcance internacional, que suscitan numerosos ensayos críticos y tesis doctorales, que son adscritos a la mejor vanguardia exploradora de nuevas y complejas vías para la expresión escénica, aunque —y de ahí la sensación de deuda y, a la vez, de carencia— todo esto ocurre más allá de nuestras fronteras. Además, cuando uno decide abordar esos comentarios sobre componentes del Nuevo Teatro Español tiene que consolarse —las más de las veces— acudiendo a la edición de sus obras porque escasea la posibilidad de elaborar una reflexión sobre lo contemplado directamente sobre el escenario. La palabra «estreno» y lo que implica de tránsito de «literatura dramática» a «representación» sigue siendo una utopía difícilmente alcanzable para estos dramaturgos, al menos en España que fuera de ella, según parece, la utopía no lo es tanto. Esto complica más el asunto porque el teatro para ser tal —y perdónese la obviedad que sigue— ha de cobrar vida en la puesta en escena. Mientras ello no suceda estaremos en ese extraño ejercicio del análisis o la meditación sobre «algo que puede ser», o lo que es igual: elucubraciones sobre lo posible, sobre lo que se intuye, lo que se sospecha o lo que se adivina en el texto. Si a lo dicho hasta ahora añadimos la aparición de algunas que otras polémicas —a veces demasiado agrias, otras demasiado domésticas— entre dramaturgos de estéticas diferentes pero igualmente valiosas para nuestro teatro, la sensación de confusión se incrementa al tiempo que a uno le da por recordar aquello de que «los árboles no dejan ver el bosque». Y algo de esto ocurrió hace algunos años cuando allá por 1965 aparecieron una serie de estudios de profesores americanos resaltando las obras de varios autores del Nuevo Teatro Español inéditos y que no habían podido estrenar en nuestro país, ignorándose en esos estudios a otros dramaturgos anteriores —como Buero Vallejo o Alfonso Sastre— que pese a dificultades de todo tipo, incluida la censura, habían conseguido darse a conocer y seguir adelante con su producción. Y de ahí, andando el tiempo —suprimo detalles— se pasó a la contraposición y a la incomprensión de las estéticas: el Teatro Realista frente o contra el Nuevo Teatro Español, o viceversa. Y uno, que nunca ha sido proclive a las posturas excluyentes —siempre que esas posturas, y hablando de teatro, tengan

como cualidad la calidad— se atreve a decir que lo que interesa es que haya bosque —que es lo mismo que reclamar la existencia de un teatro español vigoroso, interesante, de validez indiscutible— y no olvidar que en el bosque conviven especies muy dispares —en este caso tendencias, estéticas y concepciones dramáticas diferentes— aunque cada uno, por supuesto, tiene perfecto derecho a ampararse a la sombra del árbol que más le plazca.

Ruibal: trayectoria y síntomas

José Ruibal (Pontevedra, 1925) ha optado por emplazarse al socaire de los árboles que, dentro del bosque de nuestra dramaturgia contemporánea, configuran el Nuevo Teatro Español. En Ruibal se cumple todo lo dicho anteriormente y quizás haya que anticipar, para ir acercándonos a su teatro, que se caracteriza por la radicalidad de su propuesta. Autor de una quincena de piezas que están recogidas fundamentalmente en los volúmenes *La máquina de pedir, El asno* y *La ciencia de birlibirloque* (Siglo XXI, Madrid, 1970), *Teatro sobre teatro* (Cátedra, Madrid, 1975) y *El hombre y la mosca* (Fundamentos, Madrid, 1977), Ruibal comenzó su andadura como dramaturgo en 1956 en Buenos Aires. Allí había ido a parar desde que cuatro años antes decidiera emigrar a Sudamérica empeñado en lides periodísticas. Luego recorrería Europa, regresaría a España en 1960, siete años más tarde sería despedido de su puesto en un periódico madrileño por razones políticas y después nuevamente la itinerancia que le lleva, en la década de los 70, a ser asiduo frecuentador de universidades americanas en donde imparte cursos y conferencias, regresando a España periódicamente. Y entre una cosa y otra: su primer estreno. La obra era *Los mendigos,* escrita en 1957 y representada por el Departamento de Teatro de la Pennsylvania State University en 1968 con traducción al inglés y dirección de John Pearson. Un año más tarde, después de algunos avatares con la censura española y el estreno frustrado de *La máquina de pedir* en un Teatro Nacional, algunas de sus piezas cortas —*La secretaria* y *Los mutantes*— serían representadas en el café-teatro Lady Pepa de Madrid. Otras —como *El rabo* y *Los ojos*— se representarían en el Instituto Internacional madrileño. En el mismo año, 1969, la revista *Modern International Drama* premiaría la versión inglesa de *El asno* que sería estrenada en el teatro de Barnard College, en Nueva York. Igualmente EE.UU. habría de ser el lugar donde se dio a conocer una de las piezas más ambiciosas de Ruibal, *El hombre y la mosca.* Fue en 1971 y la puesta en escena corrió a cargo del Departamento Teatral de la State University de Nueva York, en Binghamton, con dirección de Alfred Brooks y traducción de Jean Zelonis.

Mientras en España Ruibal pasaba casi desapercibido y debatiéndose contra censuras y estructuras teatrales anquilosadas, sus obras seguían siendo traducidas al inglés y además al alemán, al polaco y al portugués. De vez en cuando algunas revistas especializadas, como *Revista de Occidente, Primer Acto* o *El Urogallo,* ofrecían piezas de Ruibal. Pero cuando la editorial Escelicer en su Colección de teatro publicó *Los mendigos y seis piezas de café teatro* (Madrid, 1969), al poco la edición fue retirada y *Los mendigos* tuvo que ser sustituida por *El mono piadoso.* Todo un síntoma al que desde fuera de nuestras fronteras se contraponían las nuevas traducciones, ediciones y estudios sobre

la obra de José Ruibal. A esos estudios hay que añadir ahora el de Elda María Phillips (*Idea, signo y mito: el teatro de José Ruibal,* Orígenes, Madrid, 1983) enseñante en varias universidades norteamericanas y que actualmente ejerce cátedra en Mount Vernon College. Pese a su estructura como tesis doctoral —de ahí algunos débitos y servidumbres— el volumen permite aproximarse a la dramaturgia de Ruibal desde una perspectiva globalizadora que es lo que vamos a hacer inmediatamente al apuntar algunas de las características que singularizan el teatro de José Ruibal.

La totalidad poética y otras radicalidades

Para un primer acercamiento a la dramaturgia de José Ruibal habría que empezar leyendo demoradamente las propuestas que el propio autor desarrolla en el libro *Teatro sobre teatro.* Si bien es cierto, y como dice el propio Ruibal, que reducir el teatro a postulados es empobrecerlo, las reflexiones de Ruibal sobre el arte dramático en general y el suyo en particular nos introducen en un ámbito sugestivo, al tiempo —y dicho sea de paso— que nos permiten disfrutar de una prosa enormemente atractiva, original, vitalista y lúdica. Añádanse a esas reflexiones las expuestas por Ruibal en algunos artículos aparecidos en diferentes revistas y que son recogidos básicamente en la edición de *El hombre y la mosca.* Estos escritos constituyen la base teórica que sustenta la producción dramática de Ruibal y nos conducen a su concepción del teatro como una totalidad poética. El propio Ruibal nos lo aclara (*El hombre y la mosca,* pp. 107-108):

> Ese teatro parte de que la idea de la obra, su núcleo promotor, es una concepción poética. Partiendo de ahí tanto el lenguaje como los demás elementos que concurren en la expresión dramática, por estar sometidos a una estructura poética, funcionarán poéticamente: lo poético no aparece como un medio, sino como un resultado integrador.

No se trata, pues, de un teatro de lenguaje plagado de metáforas brillantes y escénicamente estático, ni de la escenificación de una historia realzada mediante un tratamiento lírico, sino de algo más profundo, más esencialmente radical. Se trata de que tanto la palabra como el movimiento y los demás elementos de la acción dramática estén dominados por las tensiones internas de una estructura poética que organiza e impulsa la pieza como una totalidad expresiva sonora y plástica a la vez. Se trata, además, ya no de simular o reflejar la realidad, sino de partir de ella para interpretarla buscando sus contenidos más profundos y universales. O como dice Ruibal: «Nuestra realidad dramática no es una acotación de la realidad, sino un producto enriquecido por la imaginación».

Para llegar a esa totalidad poética Ruibal se vale de varios recursos con los que consigue elaborar un discurso teatral en el que se dan cita elementos propios de la contemporaneidad. No olvidemos que nuestro siglo es el siglo de la tecnología, de la publicidad, de la tecnocracia y de la mecanización, entre otras cosas. Así, las obras de Ruibal están surcadas por máquinas que aparecen como vehículos de la acción dramática y nos remiten a un futuro cada vez más presente y menos redentor, a la vez que van configurando el universo mítico —poético— que propone el autor.

Junto a las máquinas, también los animales son otra constante del teatro de Ruibal. Las unas apuntan al futuro, los otros nos introducen en un mundo ancestral, folklórico

—recordemos las fábulas— del que se rescatan los rasgos de significación universal para acentuar la configuración mítica y subrayar así el ámbito poético. Igualmente animales y máquinas resaltan el carácter deshumanizado y distanciador, con lo que se refuerzan las dimensiones míticas y poéticas, a la vez que la intemporalidad. El hecho de que Ruibal en algunas obras establezca una simbiosis entre ambos al presentarnos animales mecanizados nos revela su voluntad de equipararlos utilizándolos como soportes de un lenguaje plástico y verbal.

Evidentemente, y por lo señalado hasta ahora, los protagonistas del teatro de Ruibal no son convencionales. Si antes decíamos que Ruibal tomaba la realidad como punto de partida para interpretarla buscando no el reflejo o la simulación sino los contenidos más profundos, ello ha de marcar las pautas de construcción de sus personajes. Para Ruibal lo que resume la realidad es el lenguaje y, desde esa concepción, extrae de ella el lenguaje como una totalidad social en la que cristalizan los posibles esquemas de la realidad ya sean materiales y visibles, mentales e invisibles, posibles o imposibles. Entonces sus personajes procurarán ser un todo expresivo. Dicho en palabras de Ruibal (*Teatro sobre teatro,* p. 33):

> Digamos, mejor, que no serán personajes, sino palabras, palabras parturientas que irán configurando personajes cambiantes según las exigencias de la manipulación de los muchos lenguajes que hay en una misma lengua.

Continuamente vemos en Ruibal la búsqueda de una totalidad expresiva. El autor confiesa que su preocupación estética consiste en llegar a la fusión de la imagen verbal y la imagen plástica, haciendo lenguaje de la plástica y visualizando la palabra. La palabra que encarnan sus personajes responde a ese empeño. Ruibal toma de la realidad el lenguaje —lo apuntábamos más arriba— y lo manipula para crear un sistema verbal en el que las palabras tienden a crear su propio ámbito poético en el que se yuxtaponen lo concreto y lo abstracto, lo trágico y lo cómico, lo racional y lo irracional. Se trata de una multiplicidad de planos en los que la palabra se desintegra y se recompone plásticamente para convertirse en «verbo en movimiento» que expresa las realidades diferentes de su universo dramático. Un universo en el que la ironía y el humor trágico o corrosivo desempeña un papel importante.

Los elementos que hasta ahora hemos señalado en la dramaturgia de Ruibal requieren, obviamente, un marco adecuado en el que puedan desenvolverse con coherencia. Esto nos lleva a detenernos en la importancia que Ruibal concede al escenario, un elemento importante en su intento de hacer «lenguaje de la plástica». Brecht llegó a decir —apunta Ruibal— que cuando tenía el escenario tenía la obra. Algo similar piensa Ruibal cuando califica al escenario de «factor desencadenante». ¿Qué quiere decir con ello? Simplemente que el escenario coloca al público en una determinada actitud receptiva en tanto que marca las pautas de lo que en él va a ocurrir. «Según sea el escenario, así será la obra», afirma Ruibal. Y ello hace que para nuestro autor el escenario —incluida su carencia— sea un componente más del lenguaje escénico. Componente plástico, visual, pero de igual significación que el resto de los términos que intervienen en el quehacer teatral. De ahí las estructuras, las pantallas, los objetos, los niveles, podios y plataformas que proliferan en el espacio escénico de las piezas de Ruibal. No

son aditamentos gratuitos o decoraciones prescindibles. En las obras de Ruibal el escenario significa, caracteriza y define.

A tenor de lo dicho hasta el momento tal vez pudiera pensarse que en la obra dramática de Ruibal abundan las abstracciones y los símbolos. Efectivamente, pero éstos no son accidentales sino conscientes y —lo que es más importante— forman parte esencial de una serie de imágenes que se completan en la imagen poética total en que se resuelve y se sustenta cada una de sus construcciones dramáticas. Nos encontramos así ante una suma de tensiones internas que impulsan la estructura poética en que Ruibal basa la concepción de su teatro.

Tal vez haya que decir, para ir concluyendo, que en la dramaturgia de Ruibal se pueden detectar los ecos de Calderón y de Valle-Inclán —ecos que tal vez merecieran un estudio más demorado—, los de Unamuno y Artaud, los de Jarry y los de las principales corrientes de vanguardia del teatro europeo. Sin embargo, la originalidad de Ruibal no permite las etiquetas ni las fáciles clasificaciones. El suyo es un teatro sorprendente y singular en el que se analizan los conflictos del hombre contemporáneo, las estructuras sociales en que está inmerso, los dilemas y los peligros que le amenazan o le asedian. La incomunicación, la explotación del hombre por el hombre, los mecanismos del poder tiránico, el consumismo, el materialismo y la superindustrialización, la destrucción de la dimensión humana por el avance tecnológico, el doble y el enigma de la propia identidad son algunos de los temas que informan su teatro.

Ruibal declara que, frente a quienes escriben para el público, él escribe contra el público. Escribir contra el público es sacudirlo, inquietarlo, conmocionarlo. Escribir contra el público significa escribir contra la rutina y la pereza mental de su tiempo para contribuir a elevar a ese público a medida que el propio escritor se eleva. Es, pues, una actitud ética y estética. Y añade Ruibal *(Teatro sobre teatro,* p. 213):

> En términos materiales, el teatro no es casi nada. Sin embargo, un pueblo que carece de teatro es un pueblo incapaz de superarse espiritualmente a través de la crítica. Carece de madurez mental... Carecer de un teatro vigoroso resulta aterrador por lo que revela: una sociedad sin teatro es una sociedad sin pensamiento... Escribir contra el público es, en definitiva, el único modo de crear algo nuevo. Por eso vale la pena.

Ruibal se ha empeñado en crear un teatro original y diferente. Su fe y su rigor son inquebrantables. Ha asumido los riesgos de su empresa. No claudica ni hace concesiones. Eso hace aún más radical su experiencia.

Sabas Martín

Poesía y poetas colombianos

A la par con su obra poética, recogida en los libros: *Nocturno y otros sueños* (1949), *Los adioses* (1963) y *Pensamientos del amante* (1981), ha desarrollado Fernando Charry Lara (n. 1920) una de las más continuadas y lúcidas labores de crítica y estudio de la poesía en los últimos decenios en Colombia. Fruto de esta meditación suya han sido los libros: *Lector de poesía* (1975), *José Asunción Silva, vida y creación* (1985) y el que en estas líneas glosamos: *Poesía y poetas colombianos,* editado en 1985 por Procultura en la «Nueva biblioteca colombiana de cultura».

Se trata de una colección de ensayos sobre 25 poetas con los cuales se abarca los cuatro últimos momentos definibles en la historia del verso en Colombia: el Modernismo, «Los nuevos», «Piedra y cielo» y «Mito». Luego de los ensayos y como parte segunda del libro viene la selección de poemas o la antología de las obras estudiadas. El autor mismo, en la página inicial, aclara el diseño de su trabajo: «Se quisiera con este libro, que acaso no dejará de tomarse por arbitrario, acrecentar el interés por *algunos* poetas aparecidos en Colombia en el siglo XX hasta un poco después de su primera mitad. No se trata, entonces, de una historia de nuestra poesía en ese período. Se explica así que no estén *todos* los que, a juicio de otro, entrarían en un recuento de nombres al referir esa historia». Es, pues, este volumen parte del pensamiento poético de Charry Lara y cabe bien decir que así como define a los otros por sí mismo, se define a sí mismo por los otros.

E indica nuestro autor que aquí nada más ha buscado ordenar sus ideas —«apuntes»—, reflexiones, juicios o análisis sobre un puñado de obras y de nombres y que, en consecuencia, «la selección de poemas no corresponde tampoco, por lo mismo, a una antología de la poesía colombiana en la época dicha, que seguramente presentará poetas no incluidos aquí. El propósito de la presente se limita, de modo casi general, a servir de ilustración al texto». Aunque es preciso decir que en la misma medida señala al lector los caminos de una vocación y de una sensibilidad.

Es la visión de Fernando Charry Lara y su versión de unos poetas y de unos poemas, en cuyo pórtico está la que aquí se define como la «tradición de Silva», que viene a ser el inicio real del moderno y contemporáneo verso de Colombia: «En primer lugar, Silva comienza hacia sus 20 años, superada la inicial influencia becqueriana y puesta ya su devoción en lecturas simbolistas, una obra que no guarda similitud, pero no sugiere antecedente reconocible en los anteriores poetas de nuestro país...», tradición que por cierto, llega a uno de sus puntos cimales en la poesía del mismo Charry Lara, y por ello entre las líneas del «texto» está el envés de la moneda, la obra suya, su propio ideario y su directa relación con la poesía y el poema. La glosa, entonces, debe mirar tanto al autor como al libro, y aún más a él que a éste.

A tal respecto disponemos de pocos testimonios, referencias o alusiones de Charry Lara a su propio trabajo en cuanto poeta, y no los poseemos por una decidida esquivez a hablar de sí y por su reticencia a mostrarse dueño de un credo o de alguna certeza. Sin embargo quedan su ideal, su convicción, su «trabajo secreto» y algunos momentos de excepción, a los cuales habremos de ir. El primero cronológicamente es la respuesta que en 1956 diera para el libro de entrevistas *Colombia literaria.* Allí, tras haber aludido a una temprana fascinación suya por la belleza escrita, que es alusión a la emoción del lenguaje, y teniendo presente la relación entre la poesía y la música, afirma que para él: «los poderes de la poesía se relacionan, sin temor a incurrir en exageraciones ni en exclusivismos, con la capacidad que ella puede tener de revelar al oscuro ser humano y a su alma insobornable», palabras a las cuales hay que añadir dos líneas del volumen que aquí glosamos, cuando al referirse a los poetas que hacen parte de la tradición de Silva dice: «Nos hicieron comprender que la poesía, más allá del desahogo romántico o de la exhibición humanística, emparentaba la lucha por cada palabra con el descubrimiento de un mundo mágico». Pero ha dicho «revelación», y está en seguida el paso del poeta con su «alma insobornable» al poema que es lenguaje, y a la poesía no ya como dimensión interior sino como creación y arte del lenguaje, el instante del encuentro entre la emoción y las palabras, instante en torno al cual gira la visión toda que da forma a los ensayos del libro.

La preocupación de Charry Lara está centrada finalmente en el solo instante de la creación y en todo aquello que a él conduce o conduzca, el de la «expresión poética, es decir, el de la imposibilidad en que se encuentra el hombre, que en este caso es el poeta, de manifestar en palabras su complejo universo de intuiciones, sentimientos y sensaciones». Para Charry Lara, así como es descubrimiento, es también la poesía exploración y búsqueda, y a ésta se aboca en la presente selección de nombres, asimilándola a la suya propia, a sus ideas y afectos, que define justamente en el marco de su generación. Y definiéndose a través de ella, dice en *Lector de poesía:* «Un penetrante sentido crítico, aguzado en algunos por una auténtica vocación poética, ha inducido desde entonces a entender la poesía como una grave y profunda respuesta a los interrogantes del ser, a los problemas propios del destino y de la situación de todos los hombres», añadiendo que tanto el empeño suyo como el de sus coetáneos fue ir hacia «una escritura en la que el poder de revelación del hombre sobre el hombre desarrolle su propia eficacia, en los órdenes de la imaginación, del sentimiento y de la inteligencia», para finalizar indicando la dirección de su empeño y afirmando que hacia una forma tal de revelación «debería tender siempre, como se ha aspirado, el esfuerzo del poeta».

Para Charry Lara, entre el mundo y el hombre existe una distancia, entre el orden del mundo y el mental, cuyos efectos son lo que el poeta ve y asume, y es en la conciencia de esa distancia, vuelta en muchos casos diferencia, como se constituye el propio universo y hace su aparición el lenguaje poético, su esencia y su urgencia, cuya medida es la libertad o la soberanía y en cuyo cerco se dan la existencia de la poesía y su reclamo. De la tradición de Silva dice que vale destacar: «la consideración suya del poema como una totalidad, como un organismo independiente, como una naturaleza viva. Es algo que rebasa el aspecto puramente formal de la poesía». Aquí es donde entra su poema «A la poesía», del libro *Los adioses:*

Al soñar tu imagen,
bajo la luna sombría, el adolescente
de entonces hallaba
el desierto y la sed de su pecho.
Remoto fuego de resplandor helado,
llama donde palidece la agonía,
entre glaciales nubes enemigas
te imaginaba y era
como se sueña a la muerte mientras se vive.
Todo siendo, sin embargo, tan íntimo.
Apenas una habitación,
apenas el roce de un ala o un amor que atravesase noches,
con pausado vuelo lánguido,
con solamente el ruido, el resbalar
de la lluvia sobre dormidos hombros adorados.

Sí, dime de dónde llegabas, sueño o fantasma,
hasta mi propia sombra, dulce, tenaz, al lado.
Así asomas ahora,
silenciosa,
tal entre los recuerdos
el cuerpo amado avanza
y al despertar, a la orilla del lecho,
entre olvido y años,
al entreabrir los ojos a su deslumbramiento,
hoy es sólo
la gracia melancólica que huye,
invisible hermosura de otro tiempo.

No existe sino un día, un solo día,
existe un único día inextinguible,
lento taladro sin fin royendo sombras:
¡No soy aquel ni el otro,
y ayer ni ahora soy como soñaba!

Qué turbadora memoria recobrarte,
adorar de nuevo tu voracidad,
repasar la mano por tu cabellera en desorden,
brazo que ciñe una cintura en obscuridad silenciosa.
Ser otra vez tú misma,
salobre respuesta casi sin palabras,
surgida de la noche
con tristes sonidos, rocas, lamentos arrancados al mar.

Tú sola, lunar y solar astro fugitivo,
contemplas perder al hombre su batalla.
Mas tú sola, secreta amante,
puedes compensarle su derrota con tu delirio.
Míralo por la tierra vagar a través de su tiniebla:
crúzalo con la espada de su relámpago,
condúcelo a tu estación nocturna,
enajénalo con tu amor y tu desdén.
Y luego, en tu desnudez eterna,
abandóname tu cuerpo
y haz que sienta tibio tu labio cerca de mi beso,
para que otra vez, despierto entre los hombres,
te recuerde.

Y en Charry Lara poesía y aspiración serían términos sinónimos. Es así como su propia poesía, después de la elucidación de su génesis y dibujado su horizonte afectivo, se va desenvolviendo en una línea de excepcional serenidad y en la conquista de una difícil sabiduría acerca de los problemas técnicos que comporta el poema, estando presentes el conocimiento y el dominio de una peculiar tradición poética, la de estos *Poesía y poetas colombianos.*

Existe otra página, que una vez fuera entregada por Charry Lara como expresa poética para la antología *Oficio de poeta,* aunque también en ella esquiva la alusión directa y habla del designio común: «Nos atraía cuanto se refiere al romanticismo alemán y a su influjo en la lírica moderna. Queríamos para nuestra propia poesía un acento fundamentalmente expresivo, más que esbelto, y revelador del hombre. Los problemas relativos a la creación poética ganaron mayor atención: el mismo temperamento reflexivo de estos poetas se complace en juzgar la poesía como algo en que es tan admirable la oscuridad como la claridad de su nacimiento. Comenzaba a interesarnos menos las tendencias preocupadas por el brillo de la palabra y nos atraían en cambio, sin caer en un franco irracionalismo, las zonas nocturnas de la poesía surrealista. Queríamos conciliar la vigilia y el sueño, la conciencia y el delirio. La exactitud debería valer tanto como el misterio. Del surrealismo, una de las más asombrosas aventuras del espíritu, sin duda que nos han atraído, más que por sus realizaciones, su rebeldía, su pasión de la realidad. La voz sonámbula, si delira, es por calles de un invariable mediodía mental».

Se trata, pues, de la relación de un legado, de su virtud, su presencia y su modo de ser, de las voces que con mayor atención el autor ha escuchado para dar fe de una actualidad y de una herencia, con lo cual todo en este volumen apunta a una concepción de la poesía. De esta vigilia han surgido asimismo la convicción y la urgencia de hacerse claridad sobre el fenómeno poético en sí, y por ellas conforman este libro la poesía y los poetas que, en el ámbito colombiano, han girado en torno a una poesía y a un poeta, a la creación, el pensamiento y la vida de Fernando Charry Lara.

Jaime García Maffla

La democracia sin apellidos

1

Si Gabriel Zaid es un lúcido crítico de la economía presidencial mexicana, Enrique Krauze es un crítico no menos lúcido del sistema político mexicano, que se ha empeñado en buscar una democracia para México. Su búsqueda es toda una apuesta. Más aún: un verdadero desafío, pues hace ya mucho tiempo que los mexicanos no están muy habituados a la democracia. Brevemente, en el pasado, la democracia en México existió en dos ocasiones (en el período que se conoce como la República restaurada, inmediatamente después del fugaz imperio de Maximiliano, y durante la efímera presidencia de Francisco I. Madero, en los prolegómenos a la revolución mexicana). Desde que se produjo este último episodio hasta hoy la democracia se extravió. Y este extravío no deja de ser una rareza ahora que otros países se han puesto a buscarla y, lo mejor de todo, han demostrado que no era demasiado difícil hallarla. Así ha ocurrido en España, Grecia, Portugal y en algunas otras regiones de Hispanoamérica. Es evidente que todos cambian, menos México y, por supuesto, los países socialistas, con todo y su *perestroika* y su *glasnost.* O peor aún: mientras que muchos cambian para tratar de estar mejor, México cambia para estar peor y aproximarse a lo que pudiera sugerir un desastre. ¿Por qué un desastre?

Esta pregunta resultaría superflua si no se tratara de un país que, no obstante sus miserias, que son muchas, parecía aproximarse a la prosperidad de las sociedades modernas. Hace apenas unos diez años muchos mexicanos supusieron e hicieron suponer al mundo que México abandonaba los dominios de la premodernidad gracias a su riqueza petrolera. En poco tiempo esta supuesta riqueza se esfumó y en su lugar quedó una enorme hipoteca. Esta hipoteca no sería tan grave si sólo fuera financiera, pero el país también quedó hipotecado política y moralmente. ¿Por qué?

Porque sus gobernantes se han empeñado en vivir metidos en un arquetipo político radicalmente premoderno. Es decir, porque se resisten empecinadamente a abandonar sus costosísimas costumbres centralistas y, peor aún, patrimonialistas.

Dadas las circunstancias, Enrique Krauze decidió emprender una indagación de las causas por las cuales México desembocó en una bancarrota económica, moral y política. La búsqueda de estas causas lo condujo a un recorrido por el territorio de las aventuras y desventuras de la democracia en México, cuyo resultado es un libro donde ejerce la función cívica del crítico sin intenciones sacralizadoras: *Por una democracia sin adjetivos.* (Mortiz Planeta, México, 1986).

2

Aun cuando los mexicanos no padecen una dictadura, sí sufren el autoritarismo de gobernantes que ininterrumpidamente se han resistido a la modernidad, convencidos de que cualquier cambio político disminuiría el uso y el abuso que hacen del poder. En México ha habido muchas oportunidades para la democracia y, por lo tanto, los gobernantes de ese país han tenido no pocas ocasiones de reconciliarse con ella. Sin embargo, han dejado escapar todas esas oportunidades.

Una ocasión perdida fue 1968. En ese entonces se desoyó a los estudiantes y profesores que exigían civilmente libertades democráticas. La respuesta gubernamental a esta exigencia fueron los tiros. Después se dejaron escapar otras oportunidades. Esto sucedió, por ejemplo, cuando se hizo la reforma política, que era más política que reforma, dado que aun cuando se legalizaron algunos partidos políticos que hasta entonces estaban prácticamente prohibidos, la maquinaria política del gobierno impide sistemáticamente cualquier triunfo electoral más o menos significativo de la oposición. Una de las últimas veces que se ha dejado escapar el momento de reconciliarse con la democracia fue a raíz del terremoto sísmico y, como consecuencia, social que se produjo en septiembre de 1985.

Frente a este panorama Enrique Krauze ha sabido ejercer el derecho a la crítica acertadamente. Es decir, sin ánimos de transformarse en un especialista cargado de certidumbres, sin hipotecar su pensamiento a impulsos mesiánicos, sin heroísmos.

Como buen historiador que es no se ha privado de establecer analogías que posibilitan, por ejemplo, la comparación entre los comportamientos políticos del México de este último cuarto del siglo XX y los de la Inglaterra del siglo XVIII. Y todo esto sin hacer abstracción ni de lo específicamente mexicano ni, menos aún, de las diferencias de época. Pero en cualquier caso siempre es imaginable lo posible.

La democracia inglesa surgió así: simplemente como una democracia, sin apellidos. Y de aquí precisamente la propuesta de una democracia sin adjetivos para México. O, en otras palabras, de una democracia que no pueda ser artificiosamente negada mediante adjetivos tales como «formal» o «burguesa». ¿Pero sustancialmente qué quiere decir para Krauze una democracia sin adjetivos?

Para enunciar la democracia a la que aspira su razonamiento es muy preciso. Para él una democracia sin adjetivos es una democracia

en la que se respeta el derecho al voto;

en la que hay una verdadera tolerancia de la opinión ajena;

en la que la crítica es imaginativa y coherente;

en la que verdaderamente existe el pluralismo;

en la que hay una real vigilancia del poder para orientarlo y llamarlo a cuentas; y

en la que, en última instancia, se puede hacer cotidianamente el destino individual y colectivo con el esfuerzo propio.

Así percibida la democracia no es, obviamente, ni una forma de gobierno ni la más consumada panacea. Es simplemente una forma de convivencia entre hombres libres

que discuten y no entre seres serviles que acatan. Es un camino hacia la reconciliación y no un acuerdo entre lacayos.

3

México fue en sus últimos años de populismo un buque a la deriva. Y los ex presidentes Echeverría y López Portillo fueron sus torpes y soberbios timoneles.

En la nave a la deriva los pilotos agraviaron a los mexicanos con su profunda adhesión al despilfarro, su desenfrenada búsqueda de lo tan suntuoso como inútil, sus inveteradas prácticas patrimonialistas y su temible prepotencia. Y esto fue quizá lo que les permitió a algunos de sus adversarios reducir la democracia a mero adjetivo: formal. Sin embargo, el adjetivo era inadecuado, dado que se hablaba de democracia formal cuando no se trataba de democracia, sino de las más pervertidas formas de la perversión populista.

Por los comportamientos patrimonialistas y la prepotencia de estos gobernantes la democracia adoptó, a los ojos de algunos mexicanos, la fisonomía de una entidad formal y vagamente burguesa —aunque ciertamente la burguesía y amplios sectores de las clases medias obtuvieron innumerables beneficios de esta supuesta democracia—. Eran los tiempos en que numerosos mexicanos vivían, viajaban y derrochaban como príncipes orientales.

Ante esta supuesta democracia Krauze propone la democracia sin adjetivos: una democracia que se distancie de todo género de formalismos y, por este medio, elimine el agravio que pesa sobre los mexicanos, principalmente sobre aquellos que creían y creen en la democracia. Sólo la democracia, dice Krauze, acabará con el agravio que, por otra parte, produce la desconfianza de los mexicanos en sus instituciones. ¿Cómo acabar con el agravio?

Muy simple: poniendo en circulación la democracia.

¿Pero de qué manera pueden los gobernantes mexicanos contribuir a poner en circulación la democracia?

Aunque en algunos aspectos se le parece, el PRI no es el PCUS, y la restauración de la democracia en México no es algo que a Krauze le parezca imposible después de lo catastrófico que fue para el país López Portillo. El tiempo, sin embargo, hasta ahora no le ha dado la razón. Es cierto que los que hoy gobiernan en México no han restringido las libertades ciudadanas que prevalecen, pero tampoco han contribuido a una real puesta en circulación de la democracia. ¿Qué queda entonces por hacer? La desesperación no es aconsejable. Y dado que el PRI no es eterno quedan, como lo observa Krauze, imaginables iniciativas de una sociedad civil capaz de crear asociaciones, clubes o partidos y una prensa democrática que eventualmente la saque de su cómoda parálisis subsidiada y la conduzca a la acción cívica. Sólo así se acallarían los ecos porfirianos que aún resuenan en el México de 1987.

4

Porfirio Díaz pensaba en 1908 que nada atentaría contra su poder porque la paz social era una realidad en una sociedad que, casi en permanencia, había vivido en guerra. Pero Porfirio Díaz se equivocó porque la paz social agitaba las conciencias.

En 1987 la paz social que, ciertamente, es una realidad, también agita las conciencias.

En la guerra larvada de las sociedades en crisis la paz social se traduce en una desconfianza que sólo la democracia podría suprimir. Y como en México, nos dice Krauze, el recurso a la exaltación de la paz social es un signo del deterioro de la legitimidad política sólo sustituyendo esta exaltación de la paz social por el acontecer democrático se puede recobrar la legitimidad política.

Desde la perspectiva de Krauze es posible observar con claridad cómo la actitud prepotente del régimen en los procesos electorales es uno de los mayores obstáculos al advenimiento de la democracia. El voto oficial, que es el voto a favor del PRI, no es más que un voto contra el voto, porque desmoviliza a la sociedad civil. Nadie vota en una sociedad donde todos saben anticipadamente quién va a ganar. El verdadero elector jamás es el elector de su tirano, aun cuando éste le prometa el paraíso.

Ciertamente, la inmovilidad política alimentada por la prepotencia gubernamental y por su cómplice, el peticionarismo ciudadano, atenta contra la mera posibilidad de la democracia. Pero cuando se producen hechos fuera del control gubernamental la acción cívica ciudadana impone su propia legitimidad. Así ocurrió inmediatamente después del sismo de septiembre de 1985.

A raíz de este terremoto la acción ciudadana dejó atrás a sus gobernantes. En esos días de duelo los gobernantes dejaron de gobernar por su inmovilismo, su soberbia y su incompetencia. Además, la acción cívica demostró, entre otras cosas, que la necesidad de la descentralización ya no podía seguir siendo mera retórica. Se brindaba así una oportunidad única para la puesta en marcha de la democracia. La respuesta gubernamental fue precisa: nueva retórica.

5

La provincia de Chihuahua ha sido la última en poner de manifiesto la incapacidad cívica de los gobernantes mexicanos en las elecciones de 1986, debido a que el PRI decidió no ceder en absoluto en su prepotencia. De hecho, el Partido de Acción Nacional (PAN) tendría que haber ganado las elecciones para gobernador de esa provincia. Y perdió, pero no por razones electorales. Además de algunas irregularidades en el proceso electoral, varios portavoces del gobierno se dedicaron a escandalizar a la población afirmando que el PAN estaba apoyado por la Iglesia y era objeto de una inadmisible penetración yanqui. Fue evidente que se trató de calumnias. Así lo creyó Chihuahua y gran parte de México.

En el horizonte del México de hoy es patente un firmamento cargado de nubarrones. Esto es lo que lee Krauze, entre otras cosas, en *Tiempo nublado* de Octavio Paz. Su

lectura, además, pone al descubierto la genealogía de un Paz al que hoy las izquierdas mexicanas quisieran ignorar, sobre todo por hallarse a disgusto con ellas mismas, dado que Paz no es el anticomunista primario que ellas quisieran que fuese.

Para Enrique Krauze son evidentes las complicadas relaciones de Paz con las izquierdas. Pero también son evidentes su incomodidad frente al imperio norteamericano y la atracción que ejerce Oriente sobre él. Pocas veces Octavio Paz ha sido percibido con tanta lucidez por un interlocutor.

Pero Krauze no sólo percibe lúcidamente a Paz. El autor de *Por una democracia sin adjetivos* se acerca de la misma manera a Jesús Reyes Heroles, es decir al único político mexicano verdaderamente pensante de esta segunda mitad del siglo XX.

Para Krauze Reyes Heroles es, con razón, el único «intelectual orgánico» del Estado mexicano y, por lo tanto, el único verdaderamente dispuesto a cambiar para conservar y a conservar para cambiar. Como intelectual orgánico Reyes Heroles creyó en el liberalismo social, pero ciertamente se olvidó de la dimensión ético-política del mismo.

6

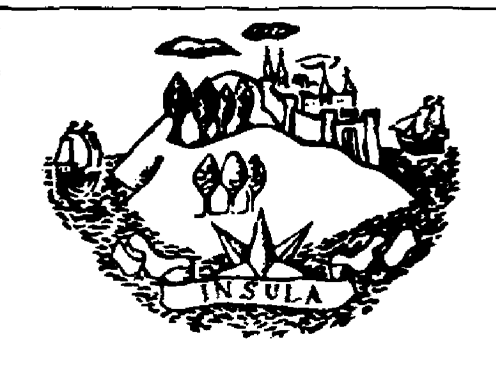
Sin pretender saldar cuentas con la prensa norteamericana, Krauze hace una crítica de la crítica que esa prensa hace a México.

Desde su punto de vista se trata de una prensa declaradamente provinciana que, por lo tanto, difícilmente puede hablar del exterior con acierto. Así, cuando habla de países aun geográficamente cercanos como México sólo puede hacerlo con ignorancia y superficialidad.

Asentada en un zócalo comarcal al que sólo distrae la información sensacionalista, la prensa norteamericana propicia la incomprensión del mundo exterior que ha propiciado los sonados reveses que ha recibido Norteamérica en el curso de los últimos años.

Como consecuencia de este parroquialismo, la distancia que separa a México de Norteamérica es quizá mayor que la que lo separa de Europa. Al hacer patente esta distancia Enrique Krauze se sitúa muy cerca de la democracia a la que aspira para México.

Julián Meza



INSULA

REVISTA DE LETRAS Y CIENCIAS HUMANAS

Fundada por ENRIQUE CANITO
Director: JOSE LUIS CANO
Secretario: ANTONIO NUÑEZ
Redacción: CARLOS ALVAREZ-UDE

Números 476-477 **Julio-Agosto 1986**

CINCUENTENARIO VALLE-INCLAN (1866-1936)

Artículos de Dru Dougherty, Laureano Bonet, Adolfo Sotelo Vázquez, Luis T. González del Valle, y José Manuel García de la Torre.

CINCUENTENARIO GARCIA LORCA (1898-1936)

Artículos de Miguel Enguidanos, Antonina Rodrigo, José María de Quinto, María Clementa Millán, Kathleen E. Davis, Miguel García-Posada, Sultana Wahnon y Gerardo Velázquez Cueto.

CINCUENTENARIO JOSE MARIA HINOJOSA (1904-1936)

Artículos de José Teruel y Julio Neira.
Además, artículos de José Angel Ascunce Arrieta, Emilio Miró, Julián Gallego, y José Luna Borge.
Poemas de Jesús Hilario Tundidor, María Victoria Atencia y Juan Ruiz Peña.
Cuentos de NAVY S.L. y Julio Calviño Iglesias.
Ilustraciones de Ricardo Zamorano.
Notas de lectura de Diego Martinez Torrón, Mª Carmen González Marín, José Antonio Mínguez, Enrique Molina Campos, Eugenio Suárez-Galbán Guerra, Antonio Fernández Ferrer, Esther Sánchez-Pardo García, José Gutiérrez, Francisco Ruiz Noguera y Víctor Peña.
Un volumen de 32 págs., 435 x 315 mm., 690 ptas. (Inc. IVA).

Precio de suscripción:

	ESPAÑA	EXTRANJERO
Año	3.445 ptas.	4.500 ptas. (32,50 $ USA)
Semestre	2.095 ptas.	2.700 ptas. (19,50 $ USA)
Número corriente	345 ptas.	450 ptas. (3,25 $ USA)
Año atrasado	4.345 ptas.	5.445 ptas. (40,00 $ USA)
Número atrasado	408 ptas.	525 ptas. (3,18 $ USA)

Redacción y Administración:
Carretera de Irún, Km. 12,200 (Variante de Fuencarral)
Teléfono 734 38 00
28049 MADRID

PENSAMIENTO IBEROAMERICANO
Revista de Economía Política

Revista semestral patrocinada por el Instituto de Cooperación Iberoamericana (ICI) y la Comisión Económica para América Latina (CEPAL).

N.º 10 **Julio-Diciembre 1986**

SUMARIO

EL TEMA CENTRAL: «DESARROLLO REGIONAL. NUEVOS DESAFIOS»

FIGURAS Y PENSAMIENTO

— Suscripción por cuatro números: España y Portugal, 3.600 pesetas ó 40 dólares; Europa, 45 dólares; América y resto del mundo, 50 dólares.
— Número suelto: 1.000 pesetas ó 12 dólares.
— Pago mediante talón nominativo a nombre de Pensamiento Iberoamericano.
— Redacción, administración y suscripciones:

Instituto de Cooperación Iberoamericana
Revista Pensamiento Iberoamericano
Teléf. 244 06 00 - Ext. 300
Avda. de los Reyes Católicos, 4
28040 MADRID

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

BOLETIN DE SUSCRIPCION

Don ....
con residencia en ....
calle de.., núm................ se suscribe a la
Revista CUADERNOS HISPANOAMERICANOS por el tiempo de ....
a partir del número..................................., cuyo importe de .... se compromete
a pagar mediante talón bancario a nombre de CUADERNOS HISPANOAMERICANOS.

.... de....................................... de 198.....
El suscriptor

Remítase la Revista a la siguiente dirección: ....
....

PRECIOS DE SUSCRIPCION

		Pesetas	
España	Un año (doce números)	4.500	
	Ejemplar suelto	400	
		Correo marítimo *$ USA*	*Correo aéreo* *$ USA*
Europa	Un año	45	60
	Ejemplar suelto	4	5
USA, Africa	Un año	45	90
Asia, Oceanía	Ejemplar suelto	4	7
Iberoamérica	Un año	40	85
	Ejemplar suelto	4	5

Pedidos y correspondencia: Administrador de CUADERNOS HISPANOAMERICANOS. Instituto de Cooperación Iberoamericana. Avda. de los Reyes Católicos, 4. Ciudad Universitaria. 28040 MADRID. España. Teléfono 244 05 80, extensión 396.

Precio de este ejemplar
400 Ptas (IVA incluido)

Próximamente:

Francisco Umbral
Mira el águila verde, mira el águila

Juan Liscano
El otro Bolívar

Jorge Uscatescu
Filosofía del miedo

Francisco Javier Satué
Heinrich Böll, una reflexión ética

Eduardo Storni
En el centenario de Heitor Villa Lobos

Génesis García
Las corrientes intelectuales adversas al flamenco

INSTITUTO DE COOPERACION IBEROAMERICANA